



QUADERNI d'italianistica

Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes
Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies

Volume II No. 1 1981

Editors – Directeurs

Massimo Ciavolella (*Carleton*) Amilcare A. Iannucci (*Toronto*)

Associate Editors — Directeurs adjoints

S. Bernard Chandler Carlo Chiarenza Pamela D. Stewart
(*Toronto*) (*U.B.C.*) (*McGill*)

Managing Editor — Directeur administratif

Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

Book Review Editor — Responsable des comptes rendus

Michelangelo Picone (*McGill*)

Editorial Board — Comité de rédaction

D. Aguzzi-Barbagli (<i>U.B.C.</i>)	I. Lavin (<i>I.A.S. Princeton</i>)
A. Alessio (<i>McMaster</i>)	J. Molinaro (<i>Toronto</i>)
K. Bartlett (<i>Toronto</i>)	H. Noce (<i>Toronto</i>)
S. Ciccone (<i>U.B.C.</i>)	L. Picchione (<i>Toronto</i>)
A. D'Andrea (<i>McGill</i>)	M. Predelli (<i>Montréal</i>)
D. Della Terza (<i>Harvard</i>)	O. Pugliese (<i>Toronto</i>)
G. Folena (<i>Padova</i>)	W. Temelini (<i>Windsor</i>)
J. Freccero (<i>Stanford</i>)	P. Valesio (<i>Yale</i>)
H. Izzo (<i>Calgary</i>)	C. Vasoli (<i>Firenze</i>)
S. Gilardino (<i>McGill</i>)	E. Zolla (<i>Roma</i>)

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies/est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Executive of the Society — Executif de la Société 1980–1982

President-Président

Antonio Franceschetti (*Toronto*)

Vice President — Vice-Présidente

Pamela D. Stewart (*McGill*)

Secretary/Treasurer — Secrétaire/Trésorier

Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

Assistant Secretary/Treasurer — Secrétaire/Trésorière adjointe

Anna Maria Kinsella (*St. Thomas*)

Past President — Présidente sortante

Stefania Ciccone (*U.B.C.*)

Past Presidents — Anciens Présidents

Julius A. Molinaro (*Toronto*): 1972–1974

Antonio D'Andrea (*McGill*): 1974–1976

Antonio Alessio (*McMaster*): 1976–1978

Stefania Ciccone (*U.B.C.*): 1978–1980

cover by: G. Fucito

Luciana Marchionne Picchione

Luciana Marchionne Picchione, associate professor of Italian studies at Erindale College in the University of Toronto died on 28 November at the age of 32. After graduating in Italian and Latin in 1971, she went on to the M.A. and Ph.D., completing the latter in 1976 with a thesis on "Le complessità dell'elemento naïf nelle opere di Natalia Ginzburg." She joined the faculty of the University in 1975 and received tenure in Spring 1980.

Professor Picchione was extremely active in research work, specializing in the contemporary novel and poetry and also in literary criticism. She published a book on Natalia Ginzburg in 1978. She had in preparation a book on the twentieth-century apocalyptic novel and another which would have made a comparative study of Calvino and Borges. She was deeply interested in modern theories and methods of literary analysis, especially structuralism and semiotics, and had introduced a much appreciated undergraduate course on modern critical approaches to Italian literature.

As a teacher, Professor Picchione possessed the rare gift of being able to communicate effectively in both language and literature courses. Students invariably spoke of her courses with the highest praise. She was also deeply interested in Italian culture in a wide sense and had assisted in the campaign to spread the teaching of Italian in the high schools. She had been a journalist with local Italian-language newspapers and had had her own radio and television programmes.

Luciana Picchione's early death has cut short a career which gave every promise of being outstanding.



Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

QUADERNI d'italianistica

Vol. II No.1. Primavera 1981

ARTICOLI

Maria Bendinelli Predelli

Modelli strutturali del cantare "fiabesco" italiano 1

Valerie Merriam Wise

Ruggiero and the Hippogriff: the Ambiguity of Vision 39

Riccardo Scrivano

Poetica e storia 54

NOTE E RASSEGNE

Lloyd Howard

Giovanna as John the Baptist and the "disdegno" of Guido 63

Judson Boyce Allen

The Chalice in Dante's *Paradiso* 71

Enrica Rossetti

Capuana e l'impersonalità 78

PICCOLA BIBLIOTECA

Millicent Joy Marcus

An Allegory of Form: Literary Self-Consciousness in the "Decameron"

(Pamela D. Stewart) 91

Dante Della Terza

Forma e memoria: Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico

(Sergio Gilardino) 93

B. Toscani, ed.

Le laude dei Bianchi contenute nel codice Vaticano Chigiano L. VII.266

(Giulio Silano) 95

Guiseppe Bisaccia

La "Repubblica fiorentina" di Donato Giannotti (Marvin B. Becker) 98

AA. VV.

La fantascienza e la critica (Giancarlo Pandini) 100

Remo Ceserani e Lidia De Federicis, eds.

Il materiale e l'immaginario (Lucienne Kroha) 101

Quaderni d'italianistica appears twice a year, in the Spring and Fall, and publishes articles in English, French and Italian. Manuscripts should not exceed 30 pages, typewritten double-spaced, and should be submitted in duplicate: the original and a photocopy. In preparing manuscripts contributors are requested to follow the *MLA Style Sheet*.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année au printemps et en automne, et publie des articles en anglais, en français et en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactilographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire (l'original et une photocopie). Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs suivent le protocole du *MLA Style Sheet*.

All manuscripts to be considered for publication should be sent to one of the two editors:

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à l'un des deux directeurs:

M. Ciavolella
Department of Italian
Carleton University
Ottawa, Ontario
Canada K1S 5B6

A.A. Iannucci
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

M. Picone Department of Italian
Montréal, P.Q. Canada H3A 1G5

McGill University

SUBSCRIPTION COST	1 year	2 years	3 years
ABONNEMENT	1 an	2 ans	3 ans
Canada-USA	\$10	\$18	\$25
Institutions	\$13	\$24	\$35

Other countries add \$1.50 per year for mailing and handling. Single issue \$5.00. (Please specify issue).

Autres pays ajouter \$1.50 par année pour les frais de poste. Pour un numéro particulier (spécifier) \$5.00.

Members of the Society automatically receive the journal. (Membership dues are \$15.00).

L'adhésion à la Société donne droit à la réception de la revue. (Taux d'adhésion \$15.00).

Please direct all subscription enquires, and other business correspondence to:

Veuillez adresser toute demande d'abonnement et toute autre correspondance d'affaires à:

L. G. Sbrocchi Department of Modern Languages and Literatures
University of Ottawa Ottawa, Ontario Canada K1N 6N5

Modelli strutturali del cantare "fiabesco" italiano

È noto che la produzione di cantari dei secoli XIV e XV si caratterizza per la sua estrema varietà dal poemetto narrativo del tipo *Fiorio e Biancifiore*, alla composizione sermoneggiante dell'*Atrovare del vivo e del morto*, alla novella borghese, tipo *La storia del calonaco di Siena*, al frammento di letteratura romanzesca, quale i *Cantari di Tristano*. È noto anche che uno dei motivi di maggior interesse nell'attenzione che la ricerca contemporanea dedica ai cantari tre-quattrocenteschi sta nel loro essere documento di "letteratura popolareggiante," a metà strada dunque fra la produzione "colta" delle avanguardie socioculturali, conscia della sua letterarietà, e il fenomeno sociale dell'intrattenimento popolare, fenomeno a cui appartiene la tradizione narrativa del folclore: fiabe, canzoni, leggende e così via.¹ Sembra dunque che uno studio ravvicinato dei cantari possa avere un interesse anche teorico nella misura in cui servirà a rivelare le modalità delle interrelazioni fra "letteratura colta" e "memoria popolare" nei due aspetti fondamentali di a) fluttuazione e/o passaggio di motivi dalla tradizione popolare orale all'elaborazione poetica scritta o viceversa, a livello di contenuti e b) contaminazione di strutture narrative.

Il presente articolo si occupa esclusivamente dell'aspetto strutturale del cantare italiano cosiddetto fiabesco, rimandando a un articolo successivo lo studio dei motivi. Abbiamo scelto di affrontare la questione partendo dallo studio dei "cantari fiabeschi" per queste ragioni: la ricerca di un modello formale, come quello magistralmente enucleato da V. Propp per la fiaba classica di magia, appare perfettamente adeguato allo studio di una produzione largamente ripetuta nel tempo e nello spazio quale, appunto, la fiaba magica o il mito nel dominio del folclore, gli epigoni della letteratura cavalleresca nel nostro medioevo e nel Rinascimento, e probabilmente la letteratura di massa dei tempi odierni. Perché il modello formale, o schema narrativo, è fondamentalmente un formidabile strumento mnemonico, è ciò che permette al genere di conservarsi, e ai contenuti che si vogliono trasmettere di essere

facilmente recepiti e tramandati. Meno adeguata appare la ricerca strutturale di tipo proppiano alla letteratura "colta," profondamente individuale e che, di solito, si affida alla novità dell'idea, dell'immagine, della forma, anziché inserirsi consenziente in un alveo tradizionale determinato. Ora, molti dei nostri cantari sono rielaborazioni a destinazione canterina di opere letterarie, sia pure consacrate da uno straordinario successo e da una straordinaria diffusione, come il romanzo di Tristano, o i Vangeli, o le novelle del Boccaccio, e perciò stesso debbono avere conservato in misura rilevante i caratteri propri di quell'opera letteraria, al di là naturalmente delle trasformazioni superficiali dovute alla forma (l'ottava rima) e alle esigenze di una recitazione pubblica. Se si vuole andare alla ricerca di un modello formalizzante per il cantare in quanto opera destinata ad una produzione — per così dire — di massa, e dunque ad inserirsi consapevolmente in una tradizione di forme, di temi e di motivi pre-determinati, contemporaneamente consolidandola e modificandola, e ad essere recepita con favore da un largo pubblico, bisognerà andare in cerca di quei cantari che offrono un più largo margine di autonomia dalle fonti dalle quali accolgono, com'è ovvio, tutta una rete di motivi, ma integrandoli in un intreccio di cui l'autore canterino sia il solo responsabile e corrisponda alle precise esigenze funzionali del mestiere. In questo modo, io credo, si potranno cogliere i criteri che hanno inconsciamente guidato il canterino, o chi per lui, a comporre la sua bella favola, e si potrà rintracciare uno schema narrativo valido, se non altro, per un certo numero di cantari.

Il secondo requisito per la scelta del *corpus* è stato la brevità. Giustamente P. Zumthor ha sottolineato nel suo *Essai de poétique médiévale*² la differenza radicale che passa fra la struttura della poesia epica e del romanzo, e le realizzazioni di quella che egli chiama "*la durée close*," comprendente manifestazioni in apparenza diversissime come i poemetti, del tipo *La Châtelaine de Vergi*, i *lais*, i *fabliaux*, le leggende sacre ecc. Per quanto riguarda il cantare trecentesco e quattrocentesco italiano, invece, probabilmente a causa della prospettiva che lo ha considerato per lungo tempo solo come una piattaforma preparatoria per i grandi poemi del Pulci, del Boiardo e dell'Ariosto, si è teso finora a non fare distinzioni e a considerarlo parte di quella produzione cavalleresca che comprende normalmente anche il lungo poema o il romanzo in prosa, in ciò aiutati naturalmente dalla comunanza del metro, delle formule e, in parte, del contenuto. È necessario invece, a mio parere, non dimenticare che il cantare breve è l'eredità e il corrispondente italiano della tradizione della *Kurzerzählung* francese.

I cantari che abbiamo scelto a costituire il nostro *corpus* sono dunque:

1. *Il Bel Gherardino*,³ in due canti (736 versi). Trascritto intorno al 1370, sembra uno dei più antichi cantari del genere a cui abbiamo accennato. È nota la testimonianza del Boccaccio che così stigmatizza la vedova del *Corbaccio*: "E già assai volte, millantandosi, ha detto che se uomo stata fosse, l'arebbe dato il cuore d'avanzare di fortezza non che Marco Bello, ma il Bel Gherardino che combattea con l'orso."⁴ Ma anche la terza novella della seconda giornata del *Decameron* (completato prima della stesura del *Corbaccio*) sembra aver tratto ispirazione da una narrazione corrispondente alla prima parte del *Bel Gherardino*, e che avrebbe già assunto alcuni tratti specifici di una elaborazione italiana, distinta da quella originaria francese.

2. *Liombruno*,⁵ in due canti (776 versi). Com'è noto, di questo cantare non esistono testimonianze manoscritte, all'infuori di un manoscritto miscellaneo della Biblioteca Nazionale di Parigi (*Fonds Ital.*1095), che riporta due frammenti di una redazione diversa dalla vulgata, trascritti nel 1474.⁶

Ai due versi già segnalati dal Levi come identici nel *Liombruno* e nel *Bel Gherardino*⁷ se ne può aggiungere ora un terzo, documentato dalla seconda redazione del *Liombruno*: avvicinandosi a Liombruno fanciullo, l'aquila che lo porterà con sé

. . . disse: "Levate su dritto
io son colei che te farrò contento." (vv. 85-86)

così come la Fata Bianca, entrando all'improvviso nel letto del Bel Gherardino lo rassicura:

. . . "Non avere di me pavento,
ch'io sono colei che.tti farà contento." (I, 23, 7-8)

Questo sia detto non tanto per rivendicare, come faceva il Levi, l'antichità del *Liombruno*, quanto per introdurre l'ipotesi che il cantare di *Liombruno* quale noi lo conosciamo non solo sia posteriore al *Bel Gherardino*, ma lo abbia utilizzato come fonte (insieme, ovviamente, ad altre); confermerebbe il fatto anche il motivo del torneo che, collocato, come nel *Bel Gherardino*, al culmine della ricerca del bene perduto, e coronato dal ricongiungimento con la Fata Bianca, sembra perfettamente integrato nella struttura narrativa del cantare, mentre nel *Liombruno*, posto com'è a interrompere senza ragione il ritorno di Liombruno da Aquilina, sembra rivelare il cedimento dell'autore del cantare a una suggestione estranea allo

svolgimento lineare della leggenda. Tanto più che compare nella giostra del *Liombruno* anche

... un saracin tanto possente
che della giostra quasi era vincente (I, v. 264)

e che ricorda tanto da vicino il Soldano, campione della giostra, la cui presenza, di nuovo, è meglio giustificata nel *Bel Gherardino* poiché l'eroe è stato suo prigioniero e ha promesso di ucciderlo alla moglie di lui.

3. *La Ponzela Gaia*,⁸ senza suddivisioni (864 versi). Giustamente il Varanini rileva, sulle orme del Levi, una notevole vicinanza di questo cantare alle versioni francesi (*Lanval* e *Graelent*) nella prima parte, e alle vicende narrate nella Tavola Rotonda nella seconda parte. Documenta anche l'esistenza di un testo in prosa toscana (il cantare, come si sa, è stato restituito alla veste linguistica dialettale del codice quattrocentesco che lo ha conservato) "il cui contenuto doveva almeno in parte coincidere con la vicenda del nostro poemetto," e di cui è rimasto soltanto il frammento finale. Supponendo che questa narrazione in prosa fosse nota all'autore del cantare, la conoscenza dell'intero testo avrebbe certamente permesso delle osservazioni interessanti sulle trasformazioni strutturali subite dal racconto nel passaggio da un testo presumibilmente strutturato secondo *le modèle romanesque*, nonostante la relativa brevità del racconto,⁹ alla narrazione tipo cantare. Si può comunque, già dal confronto col solo frammento, osservare la molto maggiore rapidità della conclusione nel cantare: alla liberazione della Ponzela Gaia e alla punizione delle sue persecutrici, seguono immediatamente il ritorno alla corte di re Artù e i festeggiamenti per i due amanti, salvo una brevissima sosta al castello di una dama fedele alla Ponzela Gaia, che è la ripresa e la conclusione di un motivo incontrato nel corso della narrazione precedente; il frammento in prosa fa scontrare Galvano con dodici cavalieri sconosciuti che vengono dall'eroe vinti, accecati, e spediti alla corte di Artù a preannunciare il suo arrivo: l'andamento del racconto sembra dunque inserirsi in quel modello di sequela ininterrotta, e per lo più assolutamente immotivata, di incontri scontri e avventure che, una volta perduto il senso della finissima tecnica francese dell'*entrelacement*, rimane la caratteristica delle compilazioni romanzesche italiane di materia arturiana. Varanini stesso osserva invece che il cantare "ha una struttura narrativa organica e salda"; maggiori precisazioni riguardo a questa struttura saranno il risultato dell'analisi che stiamo per intraprendere.

4. *Gismirante*,¹⁰ in due canti (848 versi). Il cantare, conservato in

un manoscritto quattrocentesco, è sicuramente attribuibile al Pucci, che così si firma nell'ultimo verso:

Al vostro onor questo fe' Antonio Pucci.

Afferma il Levi: "*La novella* certamente non è stata inventata dal Pucci, prima di tutto perché queste fiabe non si inventano mai, e poi perché il poeta stesso ci avverte che egli ne ha tratto l'argomento da un libro . . . che egli andava assiduamente sfogliando per trarne piacevoli 'novità'. . . . Ma quale fosse il libro che il Pucci aveva sotto gli occhi, non saprei indicare con precisione."¹¹ Rimandiamo a uno studio ulteriore la discussione delle fonti e dei motivi del *Gismirante*¹² contentandoci in questo articolo di far risaltare l'omogeneità strutturale di questo con gli altri cantari del *corpus*.

5. *Gibello*,¹³ senza suddivisioni (696 versi), testimoniato da un codice quattrocentesco (Laur. Pal. CXIX). È l'unico che svolge le sue avventure su un piano coerentemente cavalleresco, senza alcuna intrusione magica o soprannaturale; i tempi e l'andamento del racconto sono tuttavia così vicini a quelli degli altri cantari (risalendo per i motivi alle stesse fonti), che la sua inserzione in questo *corpus* non ne disturba l'omogeneità. I critici che ne procurarono l'edizione (F. Selmi, nella dispensa XXXV della "Scelta di curiosità inedite o rare," Bologna 1863, e E. Levi) concordano nel riconoscere tracce linguistiche di una fonte francese particolarmente nei nomi delle città e dei protagonisti.

FONTI E MOTIVI

Presentando i cantari del nostro *corpus* non abbiamo potuto esimerci dal parlare di *fonti* delle nostre storie. Di fonti parlano anche esplicitamente alcuni dei cantari stessi — e le tracce dell'elaborazione di un testo seguito presumibilmente da vicino sono particolarmente evidenti in certi punti del *Bel Gherardino*; mentre, poco prima, indicavamo nella "relativa autonomia" dell'elaborazione uno dei requisiti per la scelta del *corpus*. Tuttavia, è molto importante conservare una precisa distinzione fra fonte di un *motivo*, e fonte di un'opera; probabilmente nessuno degli episodi che costituiscono il contenuto di questi cantari è invenzione del suo autore, ma quello che è importante, e di cui andiamo in cerca, è il modo in cui questi diversi motivi sono stati combinati fra loro. È, a nostro parere, l'intreccio (un certo tipo di intreccio) che costituisce uno dei tratti distintivi di questa letteratura, e contribuisce a creare il "canone" che rende ragione della scarsa individualità dei cantari, della loro "coralità." I motivi utilizzati dai nostri cantari

sono da ricercarsi quasi esclusivamente nei *lais* bretoni (*Lanval*, *Graelent*, *Guingamor*, *Désiré*, *Guigemar*), e nel poema *Partonopeus de Blois*. Tuttavia, i *lais* bretoni — anche i rifacimenti più tardi — hanno una struttura narrativa notevolmente diversa da quella che è possibile ricavare dall'esame dei nostri cantari.¹⁴ Né il lunghissimo poema *Partonopeus de Blois* (10856 versi) può essere stato travasato nella struttura dei cantari senza un'operazione radicale di sfoltimento e di semplificazione.

Ci sembra dunque corretto parlare di relativa autonomia di una determinata porzione della produzione in ottava rima che non intraprende la trascrizione pura e semplice di un'opera precedente, rispettandone, oltre al contenuto, il ritmo e l'architettura. Quali siano invece il ritmo e l'architettura di questa determinata porzione della produzione in ottava rima è quanto cercheremo di determinare nelle pagine seguenti, servendoci della metodologia instaurata da Propp, che in questo contesto appare perfettamente appropriata, e per la caratteristica del cantare di essere una produzione di massa, e per l'utilizzo di elementi fiabeschi che, come vedremo, vanno ben oltre la semplice funzione di motivi dell'intreccio, ma affettano profondamente la struttura narrativa del cantare.

ANALISI STRUTTURALE: MITO E FIABA

Come già rilevato da tutti quelli che hanno avuto ad occuparsi di questi cantari, è evidente che la "storia di Lanval," con la sua concatenazione di: a) situazione di mancanza b) incontro con una fata che ripara alla povertà dell'eroe e gli concede il suo amore c) interdizione di manifestare l'amante soprannaturale (tabù legato all'innaturale relazione di un mortale con una fata) d) infrazione del divieto e disgrazia del mortale, è riprodotta senza variazioni nella prima parte (quando il cantare è in due canti, coincidente col primo canto), del *Bel Gherardino*, del *Liombruno* e della *Ponzela Gaia*. Ma, possiamo aggiungere, anche nel *Gismirante* è riprodotta, nel primo canto, una vicenda molto simile; solo che la riduzione della donna da fata a principessa comporta l'eliminazione del tabù e della relativa infrazione: la perdita della fanciulla e l'infelicità del protagonista sono invece provocate dall'intervento esterno dell' "Uomo Selvaggio."

Nella "storia di Lanval" occupa un posto importante quella che si potrebbe chiamare la "punizione" del cavaliere, con la sua lunga attesa di un supplizio, e l'agonia del rimorso di aver offeso la propria amante; il riacquisto della felicità avviene invece rapidamente, non appena la fata riappare per salvare il cavaliere da

morte; la riconciliazione è appena appena protratta nel *Graelent*. Nei cantari italiani, invece, fra la perdita della donna e del suo favore e la riconciliazione, è inserita una lunga fase, che riempie in genere il secondo canto, e che assume la forma di una *quête*. Le modalità nelle quali la *quête* si realizza nei diversi cantari sono assolutamente divergenti: bisogna dunque ammettere che, almeno per la seconda parte, ciascun autore ha fatto ricorso a fonti e a motivi differenti.

Nel *Gibello*, come nel *Gismirante*, la principessa è una donna mortale, dunque anche qui la sua perdita è provocata non dall'infrazione di un tabù, ma da un intervento esterno: in questo caso, dalla rivelazione dell'oscurità dei natali dell'eroe, il che provoca una *quête* rivolta non direttamente al ritrovamento dei genitori: tuttavia anche nel *Gibello* il raggiungimento della *quête* è collegato al matrimonio con la principessa.

Passando dunque ad esaminare le tappe narrative attraverso le quali si snoda il racconto dei cantari, applicheremo senz'altro, in prima approssimazione, le categorie di Propp; tuttavia, poiché la struttura del cantare non si identifica con quella della fiaba, saranno necessari degli aggiustamenti e degli adattamenti dello schema proppiano, alcuni superficiali, altri più profondi. In particolare:

1. per ogni cantare, si rintracceranno gli elementi che, pur rispondendo a una determinata funzione dello schema fiabesco, assumono una configurazione tipicamente cavalleresca;

2. il nucleo mitico della "storia di Lanval" appare meglio formalizzabile con le categorie elaborate dal Dundes¹⁵ per i miti dei pellerossa americani che non con quelle della fiaba;

3. il tema stesso (cavalleresco) dei nostri cantari obbliga a condurre una ricognizione nella direzione del *romanzo cavalleresco*. Mi sono servita, per le osservazioni sul romanzo cavalleresco pertinenti ugualmente al cantare, della formalizzazione elaborata da A. Pasqualino sui *Reali di Francia*.¹⁶

Abbiamo finalmente cercato di individuare alcuni elementi specifici del cantare e di arrivare alla costruzione di uno schema strutturale che dovrebbe essere riconosciuto come uno degli elementi caratterizzanti di almeno una certa varietà del cantare trecentesco e quattrocentesco italiano.

Bel Gherardino

E' costituito narrativamente da tre movimenti: uno che conduce il protagonista all'ottenimento della "felicità" — amore della fata e ricchezza; l'altro che conduce alla perdita di questa felicità; il terzo

che conduce alla riconquista del bene perduto. Un secondo filo narrativo, relativo al compagno del protagonista, Marco Bello, si distribuisce secondo una delle schematizzazioni di Propp:



ma non si presta a una formalizzazione fiabesca.

Primo movimento

- β^2 morte del padre¹⁷
- $\gamma\delta^1$ vita cavalleresca di Gherardino
- a povertà
- l partenza da Roma in compagnia di Marco Bello
- (E) lotta con un serpente e con un orso
- G^sW^0 castello incantato — sposa magica

L'apertura del cantare — morte del padre che lascia tre figli è tipicamente fiabesca. Anche nel motivo del giovane caduto in povertà per eccesso di cortesia ci sembra di poter riconoscere una trasfigurazione cavalleresca del procedimento fiabesco che prevede il danneggiamento causato dalla trasgressione di un ordine: anche se non c'è un ordine esplicito, è evidente che il giovane Gherardino si comporta in maniera non assennata rispetto alle regole di comportamento imposte dalla società e, in questo caso, anche dalla famiglia: "e gli fratelli n'avien gran dolore/ perché facea contra al lor volere" (1, 5, 5-6). Indico con G (Trasferimento magico nell'altro regno) il contesto del palazzo incantato, che costituisce naturalmente in questo caso un "mezzo immobile" per superare il confine fra i due regni, poiché l'atmosfera incantata del palazzo è chiara indicazione dell'alterità del mondo soprannaturale nel quale è venuto a trovarsi Gherardino.

Notiamo che Gherardino conduce con sé Marco Bello, il quale non assolve nessuna funzione narrativa necessaria — se riferito allo schema della fiaba. Notiamo anche che i due incontrano una "lotta epica," che distributivamente deve identificarsi con le prove che rendono il protagonista degno di raggiungere il suo scopo, ma senza l'intervento di alcun "donatore": benché gli animali stessi siano "fatti per incantamento," questo episodio si avvicina in realtà alle prodezze che nella tradizione delle "enfances" cavalleresche

compie il giovane eroe a dare chiara indicazione del suo valore e di quanto ci si possa aspettare da lui.

Secondo movimento

§	Decisione di tornare a Roma	L
(F')	Dono di un guanto magico	LL
γ'	Interdizione	Int.
(↓)	Ritorno a Roma	
δ'	Trasgressione	Viol.
a	Perdita di ogni beneficio	Conseq.

Nessuna delle funzioni di questo movimento si identifica con un motivo tipicamente cavalleresco. Si noterà tuttavia come, messo a confronto con la griglia proppiana, la sequenza delle funzioni appare singolarmente scompigliata. Considerato in relazione alla sequenza precedente, il ritorno a casa di Gherardino corrisponde, distributivamente, alla funzione del *ritorno* (↓), con la differenza, però, che Gherardino non porta con sé il bene acquistato, ma si allontana dalla "felicità." Il dono del guanto magico, che fornirà a Gherardino tutte le ricchezze che vuole, può far pensare alla funzione F e, quindi, ad una assimilazione interna della principessa con il donatore; del resto, anche Propp menziona la possibilità che il dono dell'oggetto magico si verifichi prima del danneggiamento che dà il via alla vicenda. Tuttavia, l'oggetto magico non serve affatto a far superare all'eroe le prove richieste per la conquista del bene desiderato, sarà al contrario l'occasione dell'infrangimento di Gherardino e della sua ricaduta nella disgrazia. Considerando questo movimento in relazione a quello che seguirà, sembra invece di trovarsi davanti a una tipica sequenza da *partie préparatoire*: situazione di benessere — interdizione — allontanamento — trasgressione — disgrazia. Quello che rispetto alla sequenza precedente appariva come un "ritorno," assume in questa prospettiva l'aspetto di un "allontanamento" del protagonista, e la *quête* che seguirà servirà a far tornare Gherardino nel luogo che è ormai veramente suo, dove risiede la sua felicità, cioè nel regno della Fata.

In realtà, per quanto riguarda i primi due movimenti, appaiono più appropriate le categorie e gli schemi che A. Dundes ha ricavato dall'esame dei racconti degli Indiani d'America: racconti che per il loro carattere primitivo presentano strutture più semplici di quella

della fiaba, e non si differenziano ancora dal mito (del resto il carattere mitico della "storia di Lanval" è dato proprio dalla presenza della sposa soprannaturale). Seguendo gli schemi di Dundes, la formalizzazione dei primi due movimenti sarebbe dunque la seguente:

Primo mov.:

L — T — TA — LL

Mancanza — Compito difficile — Superamento — Riparaz. della — mancanza

Secondo mov.:

L — LL — Int. — Viol. — Conseq.

Mancanza — Riparaz. della mancanza — Divieto — Infrazione — Conseguenze — dell'infrazione

Questa struttura mitica è stata integrata con alcuni elementi della struttura fiabesca: quelli cioè che nello schema del primo movimento abbiamo indicato con $\beta^2\gamma^1\delta^1a(=L)$.

Terzo movimento

† Nuova partenza da Roma

Y Naufragio al passaggio di un fiume

D Apparizione di una fata (sorella della Fata Bianca)

Y Salvataggio in una rocca

Gherardino scompare su una
barca incantata

Viaggio in nave di Marco
Bello e della fata
Avventura d'amore su
un'isoletta
Arrivo dalla Fata Bianca
e informazione che
Gherardino è scomparso

A Gherardino imprigionato in Alessandria

§ Una serva parla alla sultana del bel prigioniero

DE Liberazione dalla prigionia in virtù della sua abilità nel
"servire"

Y Relazione Gherardino-sultana

§ Bando del torneo

- F Dono di armi e sopravvesti
- G Viaggio
- M Torneo, di cui il Sultano è temporaneamente campione
- O Gherardino arriva in incognito
- U Uccide il sultano ("Punizione" rispetto al danneggiamento di questa sequenza)
- N Gherardino risulta vincitore del torneo
- Q Riconoscimento
- W²₀ Gherardino sposa la Fata e resta signore del suo regno.

La mini-sequenza naufragio-apparizione della sorella-salvataggio in una rocca, e la conseguente vicenda di Marco Bello appaiono incongruenti rispetto all'intreccio lineare di una fiaba, e si potrebbero indicare con Y (elementi di origine "estranea"). Tuttavia questo episodio è essenziale all'intreccio perché offre a Gherardino l'occasione di imbarcarsi e di essere portato via da una tempesta — motivo che prepara un'altra sequenza del racconto, per cui è sembrato di poter considerare la fata sorella come un Donatore. L'episodio trova probabilmente la sua necessità nel fatto che fin dall'inizio l'autore ha fatto accompagnare l'eroe da un amico, e deve dare un certo spessore anche alla storia di questo personaggio, costruendo dunque un racconto (fino a questo momento) a due fili, che si ricongiungeranno poi nell'ottava finale del cantare con le nozze comuni.

La sparizione di Gherardino sulla barchetta trasportata dalla tempesta serve invece funzionalmente a dare il via a una sequenza che appare coerentemente fiabesca fino alla fine del cantare. È interessante anzi osservare che, poiché la disavventura di Gherardino e la sua separazione dalla Fata Bianca cadono sotto la sua esclusiva responsabilità, manca cioè la figura — essenziale nelle fiabe — dell'aggressore, l'autore del cantare introduce un terzo, tenue, filo narrativo (la sultana innamorata di Gherardino) che fornisce al racconto la figura di un aggressore. Questi riceverà alla fine la dovuta punizione, e la sultana sarà il soggetto del terzo matrimonio dell'ottava finale.

Pur con questa struttura fiabesca, l'ultima parte del cantare (da A a W²₀) è tutta tessuta con motivi cavallereschi: l'imprigionamento del guerriero cristiano, la serva che riferisce alla sultana della bellezza del prigioniero, la trasformazione di Gherardino in

'servitore di coltello,' la seduzione della moglie del sultano, il bando del torneo, ecc. L'unica sorpresa in questo tessuto coerentemente tradizionale-cavalleresco, è l'esito della seduzione della sultana: mentre il luogo comune vuole che il cavaliere respinga fermamente le *avances* della moglie del suo signore, in nome del suo vero amore, e a costo di essere esposto a una punizione ingiusta (cfr. *Lanval*, *Tristano*, *Dama del Vergiù* ecc.), Gherardino dopo un primo rifiuto si adatta di buon grado ad accontentare le voglie della signora; è questo un segno, si direbbe, dei tempi mutati (siamo ormai in pieno Trecento), e le novelle "boccaccesche" devono aver allentato il rigido codice delle virtù feudali. Ma è anche un segno della libertà con la quale l'autore del *Bel Gherardino* combinava ed elaborava liberamente i motivi fornitigli dalle sue fonti.

Liombruno

Ripete lo schema a tre movimenti del *Bel Gherardino*: nel primo movimento una serie d'avventure porta Liombruno, in un paese lontano, all'ottenimento dell'amore di una fata; il secondo movimento vede il ritorno a casa di Liombruno, con la sua trasgressione e la perdita della felicità; il secondo cantare — e terzo movimento — narra la *quête* attraverso la quale Liombruno torna al suo stato di felicità nel paese lontano.

Primo movimento

- α povertà di un pescatore
- η^1 patto col diavolo
- t consegna del figlio
- Y Liombruno si fa il segno della croce: il diavolo fugge.
- D Intervento di un'aquila che promette a Liombruno di riportarlo da suo padre e invece lo rapisce
- G¹ Volo
- Y Educazione di Liombruno
- W⁰ Matrimonio e felicità di Liombruno

Anche qui il nucleo fondamentale della "storia di Lanval" è fatto precedere da un preambolo di tipo fiabesco (il patto ingannatore di Propp). Questa *partie préparatoire* si riallaccia del resto in maniera piuttosto meccanica all'avvio della storia vera e propria: il fanciullo

si fa il segno della croce e del primitivo "aggressore" non si sente più parlare. Il rapimento del fanciullo sul dorso di un'aquila, che si trasforma poi in principessa, è una novità assoluta rispetto alla tradizione della "storia di Lanval": l'autore ha probabilmente combinato qui motivi di provenienza eterogenea. Strutturalmente si ha l'assimilazione del "donatore," dell'"aiutante magico" e della "principessa" in un solo personaggio. L'educazione di Liombruno si rifà al motivo cavalleresco delle *Enfances*.

Secondo movimento

§	Nostalgia di Liombruno per la sua famiglia	L
(F ¹)	Anello magico	LL
γ ¹	Proibizione di parlare della Fata	Int.
()	Ritorno a casa	
Y	Torneo e vittoria di Liombruno	
δ ¹	Vanto	Viol
Y	Liombruno condannato a morte	Conseq.
Y	Apparizione provvidenziale di Aquilina	AE
A	Aquilina abbandona Liombruno	

Anche qui, ricorrendo agli schemi elaborati dal Dundes per i miti primitivi, si ha una corrispondenza più precisa che utilizzando le categorie di Propp (L = mancanza, LL = riparazione della mancanza: concorrono a formare questa categoria sia il ritorno a casa, che risponde alla nostalgia di Liombruno, sia le ricchezze procurate dall'anello magico, che sono il complemento indispensabile del ritorno; Int. = divieto, Viol. = infrazione, Conseq. = conseguenze dell'infrazione, AE = conseguenze evitate).¹⁸ Certi elementi della struttura mitica coincidono però con quelli della *partie préparatoire* di Propp (divieto, infrazione, danno), per cui questo secondo movimento ha anche la funzione di preparare il "danno" che darà il via alla *quête* fiabesca della seconda parte.

L'adattamento alla tradizione dominante del romanzo cavalleresco è evidente soprattutto nelle circostanze dell'infrazione, che ci presentano un torneo e una gara di vanti, oltre che nell'episodio relativo all'apparizione della fata per salvare Liombruno dalla condanna a morte, episodio che è già presente nel *Lanval* e che,

secondo l'Hoeppfner, trova probabilmente la sua origine in un episodio del *Tristan*.¹⁹

Terzo movimento

- D^SE^{vi} Spartizione fra i tre malandrini
- F^S Liombruno si impossessa degli oggetti magici
- D²E⁷ Incontro e colloquio con i mercanti
- MN Raggiungimento della montagna inaccessibile
- DEF Incontro con l'eremita e con i venti
- G Viaggio insieme al vento
- U Liombruno invisibile dà ad Aquilina segni della sua presenza
- QW² Riconciliazione con Aquilina

Il terzo movimento segue in maniera ortodossa lo schema della fiaba. La lunga ricerca di Liombruno lo porta successivamente a contatto con tre "donatori," ciascun episodio conservando l'istituto della "prova": nell'incontro con i malandrini Liombruno dà prova della sua furbizia, in quello con i mercanti della sua gentilezza, in quello con l'eremita dell'ortodossia della sua fede. Anche la figura dell'eremita, come già il diavolo della prima parte, sarà da considerarsi come una "*substitution confessionnelle*," ed è un luogo comune della letteratura cavalleresca. Nei "tiri" giocati da Liombruno invisibile ad Aquilina sarà probabilmente da riconoscere un elemento di "punizione," visto che Aquilina stessa aveva provocato il danno che sta all'inizio dell'ultima sequenza.

Ponzela Gaia

Nonostante lo schema della storia sia esattamente lo stesso dei due cantari precedentemente esaminati, la prima parte della *Ponzela Gaia* presenta una struttura compatta, più vicina alla "storia di Lanval," che non giustifica la suddivisione in due movimenti (manca in particolare l'elemento della lontananza meravigliosa del paese della fata); per cui il cantare si può dividere semplicemente in due movimenti. Osserviamo che l'episodio iniziale che serve ad agganciare il racconto al mito che conosciamo è di carattere non fiabesco ma romanzesco — per quanto degradato nell'assurdità di mettere a repentaglio la testa nella gara su chi riporterà la più bella

cacciagione. Useremo anche questa volta come più pertinenti le categorie suggerite da Dundes.

Primo movimento

Corte di re Artù

Y Proposta di gara; Cacciagione di Troiano

Caccia di Galvano L

Combattimento con la biscia T-TA

Amore della Ponzela Gaia e vittoria nella gara con Troiano LL

γ¹ La Ponzela Gaia proibisce a Galvano di parlare di lei Int.

Y Circostanze della trasgressione : fallito tentativo di seduzione della regina; torneo di vanti

δ¹ Infrazione del divieto Viol.

Perdita dei favori della P.G. e condanna a morte di Galvano Conseq.

La P.G. evita a Galvano la condanna a morte AE

A La Ponzela Gaia è imprigionata dalla madre

Con il danno subito dalla donna dell'eroe rientriamo nello schema della fiaba; e questa volta si ha anche un aggressore in piena regola nella madre della Ponzela Gaia. I segmenti indicati con Y appartengono esclusivamente alla sfera cavalleresca.

Pur nella configurazione cavalleresca e con le "*substitutions littéraires*" che sono particolarmente avvertibili in questo cantare, la seconda parte riprende lo schema della *quête*, con l'incontro di diversi aiutanti, il combattimento finale, la liberazione della principessa, la punizione dell'aggressore e il "ritorno a casa":

Secondo movimento

t Galvano parte alla ricerca della P.G.

Y Incontro con Breus

DF Incontro con le donzelle che piangono la sorte della Ponzela Gaia e indicano a G. il cammino

Dneg-pos. EF Incontro con una dama, dapprima ostile, poi amichevole

HJ	Assedio ed espugnazione della città di Pela horso
DF	Stratagemma suggerito dalla P.G. per mezzo della serva
K ¹⁰	Liberazione della Ponzela Gaia
U	Punizione della Fata Morgana
↓	Ritorno alla corte di re Artù

Come già per l'episodio iniziale (la gara di caccia fra Galvano e Troiano), il cantare della *Ponzela Gaia* utilizza largamente motivi tratti dai romanzi cortesi, tanto da nascondere quasi la matrice fiabesca della triplicazione degli incontri dell'eroe. Infatti, l'incontro con Breus, oltre ad essere un motivo di chiara derivazione tristaniana, non porta minimamente avanti la ricerca di Galvano, e resta un elemento isolato; l'incontro con le donzelle è ugualmente un motivo derivato da un episodio dell'*Yvain* di Chrétien de Troyes (le donzelle piangenti al castello della Pessima Avventura), ma serve almeno a mettere Galvano nella giusta direzione per la città dove ritroverà La Ponzela Gaia. Sembra mancare del tutto l'elemento della "prova," mentre nell'incontro con la dama lo scontro vittorioso di Galvano con i cento cavalieri appare il superamento della prova atto a trasformare il "donatore" da ostile in amichevole; l'aiuto sarà sempre, però, una semplice indicazione della strada, mentre il superamento della lotta finale rimane affidato esclusivamente al valore dell'eroe. Né è (tematicamente) più fiabesco lo stratagemma suggerito dalla Ponzela Gaia (che assume per l'occasione la funzione di "donatore") di travestire i suoi uomini da donne e di vestire i colori della Dama del Lago. L'episodio offre il destro all'autore del cantare di sfoggiare la sua erudizione a proposito dei rapporti di parentela fra Morgana, la Dama del Lago e Uterpandragone, e trova forse qui la ragione della sua invenzione; in ogni modo, lo stratagemma suggerito dalla Ponzela Gaia è veramente quello decisivo per portare a termine vittoriosamente la lotta, come lo sarebbe stato l'oggetto magico della fiaba.

La penetrazione di temi "letterari" nel tessuto della P.G. è dunque tale da intaccare notevolmente la superficie del racconto, senza giungere per questo a mascherare completamente la struttura soggiacente che resta riconoscibilmente mitica nella prima parte e fiabesca nella seconda.

Gismirante

In questo cantare le vicende che conducono all'acquisto e alla perdita della principessa sono precedute da un episodio preparato-

rio, a sua volta preceduto da una vicenda introduttiva. Si hanno quindi i seguenti blocchi :

Vicenda introduttiva	}	Primo movimento
Episodio preparatorio		
Acquisto della principessa	}	Secondo movimento
Perdita della principessa e vicende che conducono alla sua riconquista	}	Terzo movimento

Primo movimento

- α Cortese ha un figlio
- β^2 Cortese muore
- γ^2 raccomandando al figlio di tornare alla corte di Artù
- δ^2 Gismirante è accolto in corte
- \S Usanza della corte
- a per cui tutti restano senza mangiare
- t Gismirante si mette alla ricerca di "fresche novelle"
- D Incontra una fata
- K che gli dà un cappello d'oro e gli racconta dello strano costume della principessa
- † Gismirante torna a corte

Come si vede, la struttura del primo movimento è coerentemente fiabesca. Manca, come nella maggior parte dei nostri cantari, la funzione della "prova" esplicitamente imposta dal "donatore"; la funzione F in questo caso si identifica con K; si tratta anche in questo caso di un elemento *verbale*, cioè di una notizia, come lo erano le indicazioni sulla strada da seguire del *Liombruno* e della *Ponzela Gaia*.

Secondo movimento

- † Galvano parte da corte

- δ'E⁷ aiuta un grifone nella lotta contro un drago
 L'E⁷ dà da mangiare a un'aquila affamata
 δ'E⁷ libera uno sparviero
 D²E incontra una fata che tenta di dissuaderlo dalla sua impresa. G. resta fermo nel suo proposito
 F¹ La fata gli dà un cavallo velocissimo
 G G. giunge a destinazione
 Y Arrivato nella città designata, G. si fa notare per la sua bravura nel giostrare ma non riesce a vedere la principessa
 M La vigilia di San Martino si reca in chiesa e parla alla principessa
 N La dama si intenerisce e dà appuntamento a G. per la notte
 (F) La fanciulla prende con sé una bacchetta magica
 Fuga dei due
 P₇⁶ Inseguimento del padre e dei suoi uomini
 R_s² La fanciulla passa il fiume con la bacchetta magica. Gismirante resta a combattere gli inseguitori
 U Vittoria sul padre della fanciulla

Nell'incontro di Gismirante con la fata, par bene di riconoscere una "prova" nel tentativo operato dalla fata e stornato da Gismirante, di dissuaderlo dal perseguire il suo intento; tanto è vero che al rifiuto di G. segue il dono del cavallo, e anche nel terzo movimento ad ogni replica del rifiuto segue un aiuto, più o meno concreto, da parte della fata. Forse è questo il senso segreto del motivo, che troviamo anche nella *Ponzela Gaia* e nel *Gibello*, della dama che offre all'eroe il suo amore e, respinta, anziché offender-sene, aiuta l'eroe a perseguire il suo intento.

La combinazione di motivi tolti da fonti diverse è evidente in questo movimento nella funzione del cavallo che, dopo aver portato G. in tre giorni dove un cavallo normale non sarebbe arrivato in dieci anni, sembra perdere tutta la sua virtù motoria al momento della fuga dei due innamorati, che si fanno ben presto raggiungere dagli inseguitori. La bacchetta magica sembra ugualmente un'interpolazione, visto che non assolve alcuna funzione veramente necessaria, e gli inseguitori sono sgominati dal valore di Gismirante, sia pure con l'aiuto del cavallo. È ormai evidente che,

nei nostri cantari, le "imprese difficili" (la "lotta col dragone" di Propp) sono sostituite da imprese tipicamente epico-cavalleresche : tornei, combattimenti, assedi.

Terzo movimento

- (β) Gismirante si addormenta
- A L'Uomo Selvaggio rapisce la principessa
- R_s¹(F^o) Il grifone trasporta Gismirante al di là di un corso d'acqua
- DEF G. ritrova la fata che lo consiglia su come riottenere la fanciulla
- § G. chiede alla fanciulla di informarsi su dove l'Uomo Selvaggio tiene il cuore. Dopo una prima informazione menzognera, l'Uomo Selvaggio glielo rivela e la fanciulla lo comunica a Gismirante
- DE Nuova prova di fermezza : la fata invita G. ad abbandonare la fanciulla al suo destino; al suo rifiuto, lo incoraggia ad andare a Roma, implicitamente promettendogli il suo aiuto.
- t Gismirante parte per Roma
- O Diventa scudiero di un cavaliere
- B⁴ Il re deve offrire il proprio figlio in pasto al "porco troncascino"
- C Gismirante si vanta di poter uccidere il porco
- F Riceve dal re buone armi e buon cavallo
- HJ(F^o) Lotta con il porco, la lepre, il passerotto, superata con l'aiuto dell'aquila e dello sparpiero
- Y Gismirante rifiuta la mano della principessa
- ↓ Gismirante torna dalla fata
- F La fata gli suggerisce il modo di entrare nel castello senza porte
- (DF) L'Uomo Selvaggio dà alla fanciulla un anello che permette di vedere la porta
- U Appena entrato, G. uccide il passerotto
- K¹⁰ Liberazione della fanciulla e di tutte le donne prigioniere dell'Uomo Selvaggio
- ↓ Ritorno a corte
- W^o Nozze

Durante il ritorno, l'eroe subisce un nuovo danneggiamento, che dà il via a una seconda sequenza della fiaba. Gli aiutanti della prima parte del racconto (grifone, aquila, sparpiero) ricompaiono in questa seconda parte a pagare il loro debito di riconoscenza, il che sottolinea l'unità del lungo racconto. Alla storia della liberazione della fanciulla s'intreccia l'altra vicenda della liberazione della città di Roma (non si capisce perché Gismirante, arrivato a Roma, non sia andato subito in cerca del porco troncascino e abbia invece aspettato che la città fosse in lutto, passando il tempo a servire come scudiero); il che costringe Gismirante a rifiutare la mano della figlia dell'Imperatore per poter tornare a concludere l'altra storia. L'aggressore adempie, temporaneamente, alla funzione di donatore quando dà alla fanciulla l'anello che permette l'ingresso nel castello; l'eroe e l'eroina collaborano, in questa sequenza, alla vittoria sull'aggressore.²⁰

Gibello

Il *Gibello* è il più "cavalleresco" e il meno "meraviglioso" fra i cantari del nostro *corpus*. Niente animali parlanti, niente oggetti magici. Tuttavia la vicinanza dei suoi motivi a quelli degli altri cantari considerati e la possibilità di riconoscere nel racconto sequenze fiabesche permettono di includerlo nella categoria del "cantare fiabesco" italiano.

Formalmente è costituito da un solo canto, ma anche qui è possibile riconoscere tre movimenti. Nel primo il bambino portato ad affogare non solo viene salvato ma raggiunge, con l'età, benessere, prestigio e l'amore della principessa. L'intervento di un cavaliere invidioso, rivelando l'oscurità delle origini di Gibello, determina la sua partenza alla ricerca della famiglia. L'autore segue per un certo tratto il viaggio di Gibello che, dopo aver abbattuto due cavalieri ed essersene acquistata la fedeltà, finisce in una prigione per la gelosia preveggente di un duca, vassallo del padre di Gibello. A tanto, l'autore abbandona il nostro eroe nella sua prigione e torna a riprendere il filo dei genitori di Gibello (secondo movimento), che vogliono dar moglie all'altro loro figlio e scelgono come sposa, guarda caso, proprio la principessa promessa sposa di Gibello. Al suo rifiuto, il pretendente respinto assedia la città della principessa e Gibello, che lo viene a sapere, approfitta dell'accondiscendenza della duchessa per uscire temporaneamente di prigione, correre a liberare la principessa con l'aiuto dei due cavalieri prima sottomessi, e uccidere il marito della duchessa. Dopo di che, ritorna lealmente in prigione.²¹ Così, dunque, la

principessa è liberata ma è lontana, Gibello si trova nel regno di suo padre ma senza saperlo, e in prigione. L'innamoramento della duchessa, benché rifiutato da Gibello, innesta il terzo movimento e imprime una svolta decisiva alla vicenda: la duchessa conduce con sé Gibello a una grande festa indetta dal padre di Gibello e, una volta a corte, la rassomiglianza dell'eroe col figlio del re porta al riconoscimento di Gibello. Ma la storia non è ancora conclusa perché deve portare i suoi personaggi a superare quell'ostacolo che aveva originato la vicenda, e cioè l'erronea credenza del padre dell'eroe che il parto gemellare denunciassero un adulterio. Sciolto con un banale sermoncino anche quest'ultimo ostacolo, Gibello fa venire a corte la principessa e ricongiunge i due scopi della sua esistenza (in quanto personaggio fiabesco), ottenendo il matrimonio con la sua bella e ereditando il regno di suo padre. In effetti, le nozze e "la metà del regno" sono spessissimo il punto d'arrivo delle fiabe, ma il *Gibello* ha fatto dei due scopi supremi e congiunti della fiaba due scopi separati, ciascuno dei quali è ottenuto con una sequenza fiabesca. Conviene quindi formalizzare, piuttosto che i tre movimenti della costruzione del cantare, le due sequenze fiabesche che in ciascuno dei movimenti vengono intrecciate.

Quête del regno

Y	Erronea credenza che il parto gemellare denunci un adulterio
A ¹³	Uno dei gemelli è portato ad annegare
B ⁹	Il bambino è portato via dai mercanti
DF	La principessa Argogliosa lo accoglie e gli fa dare un'educazione
Dneg-pos.	Gibello finisce imprigionato dal duca di Serpentina ma la duchessa si innamora di lui
F	e lo conduce alla corte dei genitori
I ^c K	Qui Gibello riconosce sua madre
H	ma deve lottare contro il padre e la sua iniqua sentenza
J-U	Vittoria di Gibello e cambiamento d'idea del padre
2°K	Gibello riconosciuto come figlio del re e erede del regno

Quête della principessa

α	Situazione iniziale: Gibello e Argogliosa innamorati
---	--

β^3	Allontanamento dell'eroe
DE	Cavaliere Nero
DE	Cavaliere Vermiglio
Dneg \rightarrow pos.	Duchessa di Serpentina
A	Assedio della principessa da parte del pretendente respinto
F ¹	Gibello, liberato, parte
F ⁹	Raccoglie lungo il viaggio le truppe del Cavaliere Nero e del Cavaliere Vermiglio
HJ	Combattimento e vittoria contro gli assediati
K ¹⁰	Liberazione della principessa
W ⁰ contr.	Gibello si sottrae al matrimonio con la principessa per andare a riprendere il filo dell'altra sequenza

Come già per gli altri cantari, abbiamo usato la sigla F per indicare un *aiuto* offerto al protagonista dal "donatore"; aiuto che porta avanti il filo del racconto, ma che è la funzione fiabesca più propensa ad assumere una configurazione razionalizzata e cavalleresca.

Raccogliendo le fila di tutte le osservazioni sparse nel corso dell'esame analitico, riconosceremo dunque che nel cantare italiano è ancora possibile rinvenire episodi di struttura "mitica," che sono quelli risalenti alle fonti francesi di alcuni secoli prima (L — LL — Int. — Viol. — Conseq. — AE). Tuttavia, nel momento in cui fra le "conseguenze dell'infrazione" e il riottenimento del bene perduto si inserisce la *quête*, siamo passati da una struttura mitica ad una struttura fiabesca, in cui l'episodio mitico diventa l'antefatto della fiaba. L'assimilazione del cantare alla fiaba si fonda sui seguenti elementi caratteristici: 1) c'è sempre un antefatto che dà luogo ad una *quête*; 2) il racconto tende al raggiungimento dell'oggetto della *quête* descrivendo *incontri* dell'eroe con personaggi che gli danno i mezzi di perseguire il suo fine; 3) il racconto è completo quando il bene, *perduto* nel corso della favola, è stato *ricquistato* dall'eroe.

Tuttavia la favola cavalleresca del cantare italiano presenta dei tratti peculiari rispetto allo schema della "fiaba classica di magia," che gli derivano da un lato dalla sua vicinanza al romanzo cavalleresco, dall'altro dalla sua derivazione dal *lai* francese. Per esempio, la fiaba classica di magia prevede per l'eroe la partenza da

un ambiente domestico e, dopo il raggiungimento dell'oggetto della *quête*, il suo ritorno all'ambiente di partenza. I cantari che hanno conservato più fedelmente il ricordo del *lai* francese, hanno invece un movimento pendolare che si conclude nel regno "altro," o lontano, anziché nel "regno" di partenza. Così nel *Bel Gherardino* e nel *Liombruno* :



Interessante osservare che nella *Ponzela Gaia*, nonostante la fedeltà del rimaneggiatore alle fonti antiche, la struttura fiabesca ha preso il sopravvento e il "ritorno" dell'eroe è un ritorno al punto di partenza (la corte di re Artù). Stessa cosa nel *Gismirante* e nel *Gibello*, dove d'altra parte la conservazione dei motivi mitici è molto più mediata.

Nei nostri cantari troviamo immancabilmente i personaggi dell'*eroe*, della *principessa* e degli *aiutanti* (quasi sempre più di uno). Gli "incontri" dell'eroe nel corso della sua *quête* sono, normalmente, tre : così nel *Liombruno* (malandrini — mercanti — venti), nella *Ponzela Gaia* (Breus — damigelle piangenti — dama fedele alla Ponzela Gaia), nel *Gibello* (cavaliere Nero, Cavaliere Vermiglio, duchessa di Serpentina). Nel *Gismirante* l'incontro con un "donatore" fondamentale (la fata), è combinato con i tre incontri successivi con il grifone, l'aquila e lo sparviero. Il personaggio dell'*aggressore* ha invece nei cantari una consistenza piuttosto fluida : il punto di partenza delle nostre storie è spesso, infatti, una mancanza piuttosto che un danneggiamento da parte di un aggressore costituito, per cui vengono introdotti nel corso del racconto degli aggressori episodici, contro i quali far rifulgere il valore dell'eroe : il Sultano del *Bel Gherardino* (il duca del *Gibello*), il padre della principessa e il "porco troncascino" nel *Gismirante*; fanno eccezione la fata Morgana della *Ponzela Gaia* e il padre di *Gibello* nel cantare omonimo, che assolvono alla vera e propria funzione fiabesca dell'aggressore. Mancano completamente, nei nostri cantari, i personaggi del *mandatario* e del *falso eroe*. L'elemento dell'*auxiliaire magique* è fluido e notevolmente ridimensionato: l'aiuto ricevuto dall'eroe nel perseguimento del suo fine è spesso di carattere verbale (un'informazione), o consiste negli strumenti necessari alla "lotta epica" (*Bel Gherardino*, *Gismirante*), mentre il superamento della "prova finale,"

che prelude alla conquista o alla riconquista del bene desiderato, è affidato in genere al valore personale dell'eroe (*Bel Gherardino*, *Ponzela Gala*, *Gibello*). L'unica eccezione è il *Liombruno*, in cui gli oggetti magici (gli stivali "delle sette leghe," il mantello che rende invisibili) sembrano veramente essenziali al perseguimento del fine di ritrovare la principessa e riconquistare il suo amore (e la dimostrazione del valore epico di Liombruno è affidata all'episodio del torneo); nel *Gismirante* gli uccelli fatati hanno una funzione decisiva soltanto nel caso della lepre e del passerotto, mentre gli altri oggetti magici, pur presenti a profusione, hanno una funzione episodica e, tutto sommato, secondaria: come il cavallo velocissimo, la bacchetta magica, l'anello dell'Uomo Selvaggio.

La configurazione cavalleresca della prova finale trova una bizzarra conferma in un cantare che non solo non è compreso nel nostro *corpus* ma non può neanche essere considerato un cantare fiabesco, essendo in sostanza il rifacimento in ottave di una novella del Boccaccio: la novella 9^a del 2^o giorno racconta di come la sposa di Bernabò da Genova, ingiustamente accusata di adulterio da un impostore, e sfuggita per miracolo alla morte che il marito le aveva decretato, si travesta da uomo, diventi la persona di fiducia del Sultano di Alessandria e, in questa veste, riesca a far confessare all'impostore le sue bugie e a tornare serenamente a Genova col marito. Nel cantare pubblicato dal Levi col titolo di *Madonna Elena* la prova dell'innocenza della donna è offerta da un "giudizio di Dio" che consiste in un alquanto improbabile duello fra la donna stessa, in abiti maschili, e l'impostore — duello vinto naturalmente senza sforzo dalla donna: evidentemente, le "leggi del genere" hanno operato in questo caso anche di fronte ad una fonte che portava una conclusione totalmente diversa.

ANALISI STRUTTURALE: IL ROMANZO CAVALLERESCO

In ogni modo, la struttura mitico-fiabesca, sia pure con adattamenti alla tematica cavalleresca, non esaurisce l'esame dei nostri cantari. Come abbiamo già osservato, un elemento costante che non ha riscontro nella fiaba, è l'attenzione accentuata al valore personale dell'eroe, che si rivela non soltanto nel privare il protagonista di ogni aiuto soprannaturale nel corso delle sue prove, ma anche nell'insistere sulla sua formazione, sulle sue prove d'iniziazione, sulla sua capacità di attrarre l'amore delle più alte dame. In altri termini, il racconto del cantare cavalleresco non tende più soltanto alla realizzazione di una sequenza rigida di funzioni, com'è il caso della fiaba, ma anche alla messa in evidenza di determinati valori accentrati nel personaggio principale: è il procedimento che si

dispiega nei poemi delle *Enfances* degli eroi epici, qui condensato e rappreso nei brevi limiti che il cantare concedeva all'elaborazione delle sue storie. Sembra che debbano assolvere a questa funzione lo scontro di Gherardino e Marco col serpente e con l'orso, e lo scontro di Galvano con la "serpa" fatata. Dal canto loro, Liombruno e Gibello traggono i migliori frutti dall'educazione che rispettivamente Aquilina e Argogliosa fanno dare ai loro protetti; e anche Gismirante

. . .serviva si ben, che l'avie caro
il re Artue sopr'ogni damigello
e tutti i cavalieri innamorâro
tanto egli era apariscente e bello;
ed insegnârgli giostrare e schermire
sì che fu sopra ogn'altro pien d'ardire. (*Gism.*, 1, 5, 3-8)

Più tardi, Gherardino si attirerà l'amore di una sultana e il benvolere del sultano per la sua compiutezza del "servire di coppa e di coltello."²³ Ugualmente Gibello, Gismirante e Galvano si attirano l'amore di una dama, o fata che sia, diversa dalla principessa; e Liombruno sfiora il matrimonio con un'altra principessa.

Tuttavia, il mondo del romanzo cavalleresco offre al cantare qualcosa di più profondo che un repertorio di motivi e di valori. Sembra in effetti di poter riconoscere in questo o quel cantare degli elementi di struttura che lo avvicinano alle modalità di svolgimento proprie del romanzo cavalleresco.²⁴

Come nel romanzo cavalleresco, certe "funzioni," o tappe dell'azione, che nella fiaba vengono svolte rapidamente, assumono uno svolgimento ricco di articolazioni tanto da costituire delle vere e proprie sequenze. In quattro dei nostri cantari l'intero primo canto è in effetti dedicato alla preparazione della disgrazia che apre il movimento della *quête*; ma esso è articolato in modo più ampio della *partie préparatoire* di Propp e si avvale di sequenze proprie del "corpo" della fiaba o del mito. Allo stesso modo, nel 1° libro dei *Reali*, il primo movimento costituisce, tutto intero, l'antefatto del secondo movimento, e i due movimenti hanno poi una conclusione comune; nel 3° libro, i fatti narrati nel primo e nel secondo movimento possono rappresentare, tutti insieme, la funzione di "allontanamento" dell'eroe rispetto al terzo movimento dello stesso libro.

Come nel romanzo cavalleresco, nei cantari il raggiungimento dell'oggetto del desiderio può arrivare a tappe. Per esempio, Fiovo scacciato dal padre per aver ucciso Saleone (infrazione) passa attraverso la tipica trafila fiabesca D E F H J per giungere alle *nozze* e al *trono*, che sono normalmente la conclusione della fiaba; ma poiché il danno iniziale era costituito in questo caso dall'inimicizia

col padre, è necessaria un'altra sequenza (Costantino, padre di Fiovo, assediato dai pagani, manda a chiamare il figlio, che accorre in suo aiuto e, l'incognito Riccieri agendo come aiutante, vince i nemici e libera Roma) per giungere, *prima*, alla riconciliazione col padre, e *poi* allo scopo specifico di questa sequenza e cioè la liberazione di Roma. Allo stesso modo, Gibello ottiene *prima* l'amore della principessa, *poi* il riconoscimento della madre, *poi* la riconciliazione col padre, e finalmente le nozze.

Altro tratto del romanzo cavalleresco che trova nei cantari in cui si manifesta una sua forma particolare, è la presenza nel racconto di più fila, che vengono tutte raccolte e portate a conclusione. Nel romanzo, però, le conclusioni relative alle varie fila possono essere sfalsate (prima si conclude una vicenda, poi se ne conclude un'altra); nel cantare, queste tendono a raccogliersi tutte in un'unica conclusione, che si trova, ovviamente, alla fine del cantare. Così il *Bel Gherardino*, che intreccia la vicenda principale di Gherardino e della Fata Bianca con quelle di Marco Bello e la sorella della Fata, e anche della Sultana innamorata di Gherardino:

Pò ch'a la fata ebbe dato l'anello,
grande festa fae, che ll'hae ricognosciuto.
E la serocchia diede a Marco Bello,
e ha lo sempre con seco tenuto;
e quella del Soldano diede a uno donzello
di grande legnaggio, cortese a saputo;
e novanta anni vivette signore.

Questo canto è compiuto a vostro onore. (*Bel Gher*, 11, 47)

Il *Gibello* segue fondamentalmente le vicende della vittima ma, in via subordinata, narra anche quelle del persecutore, oltre a dare una certa individualità alle vicende dell'"aiutante" (la duchessa). Anche qui le ultime due strofe richiamano e sistemano le vicende di tutti i personaggi principali:

Il buon Gibello con allegro cuore
isposò la pulzella innanzi al padre.

~~~~~  
morta d'amore cade la duchessa.

~~~~~  
chiamato fu signor di tutto, assiso,
poi che 'l padre passò di questa vita,
e'l fratel per signor d'altre contrade. (*Gib.*, 86, 1-2,8; 87, 5-7)

Ma il procedimento che più degli altri ci sembra ricollegare i nostri cantari al romanzo cavalleresco quale è venuto costituendosi all'altezza cronologica dei *Reali di Francia* è il ritmo di "acquisti" e "perdite" che si trova sporadicamente nel romanzo e che diventa invece il procedimento unificatore e probabilmente distintivo del cantare. Si osservi infatti come viene condotto avanti il racconto

nel 3° libro dei *Reali* dedicato alle vicende di Riccieri e Fegra Albana : la principessa Fegra Albana, innamorata di Riccieri per fama, lo manda a chiamare tramite un messo, introducendo così nella vita di Riccieri una situazione di *mancanza*.

Riccieri giunge da Fegra Albana e vince la giostra, il cui palio sarebbe la mano di Fegra — sembra dunque aver *quasi raggiunto* l'oggetto del desiderio; ("acquisto")

senonché è scoperto come cristiano e gettato in prigione. ("perdita")

Fegra Albana riesce a *liberarlo* e a farlo fuggire. ("riparazione della perdita")

Fegra è *gravemente minacciata* dal fratello e manda a chiedere aiuto a Riccieri; ("perdita")

Riccieri è riconosciuto da Fegra e *vince i suoi nemici*. ("acquisto")

Si allontana di nuovo da Fegra per andare a visitare il Soldano. Fegra, ricevuta la falsa notizia della morte di Riccieri, si uccide. ("perdita")

Nel 4° libro dei *Reali* Fioravante, esiliato dal suo regno, sente grida di aiuto e accorre a liberare la principessa Uliana dalle mani dei saraceni. ("acquisto")

Immediatamente dopo, sta per soccombere nella lotta con Finaù, che vuole ritogliergli la principessa ("perdita")

ma viene soccorso da Riccieri, e si impadronisce della spada Durlindana. ("acquisto")

Un falso pellegrino propina un sonnifero a Riccieri e a Fioravante e rapisce Uliana ("perdita")

ma per opera di un oggetto magico i due eroi si svegliano e liberano la principessa. ("acquisto")

Il saraceno Mambriano e i suoi uomini impegnano gli eroi in combattimento e rapiscono di nuovo Uliana. ("perdita")

I "nostri" ricevono soccorso da Tibaldo di Lima; recuperano Uliana e si recano tutti alla corte del padre di Uliana. ("acquisto")

Qui Tibaldo rischia di diventare nemico di Fiovo per l'amore di Uliana (minaccia di "perdita")

ma Fioravante rinuncia alla mano della principessa e riconquista l'amicizia di Tibaldo. ("perdita" sventata)

Se ora torniamo ai nostri cantari e osserviamo il modo di procedere dei loro racconti, assisteremo ugualmente a una catena ininterrotta di "alti" e di "bassi," rispetto alla "felicità" dell'eroe; con la differenza che nel cantare il finale deve trovarsi in "alto" e che deve avere un carattere conclusivo, più di quanto non l'abbiano le vicende finali delle sequenze del romanzo, che preludono continuamente a nuovi svolgimenti nei libri successivi.

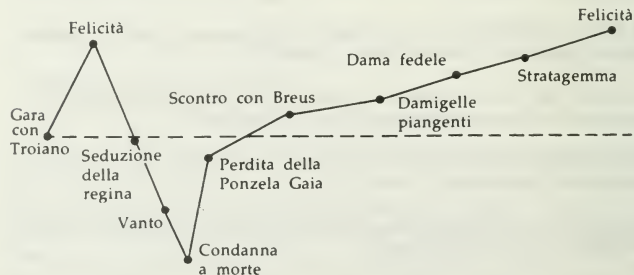
Bel Gherardino



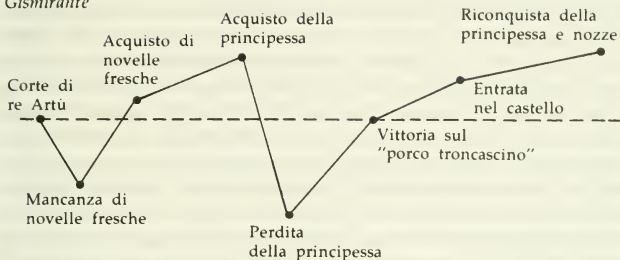
Liombruno



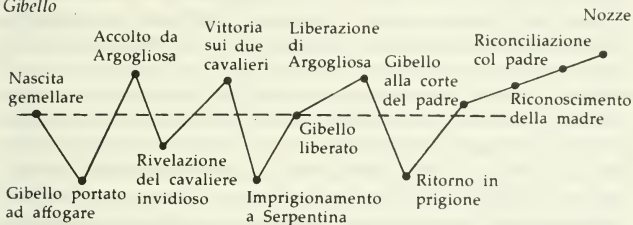
Ponzela Gaia



Gismirante



Gibello



La difficoltà delle imprese nel *Liombruno* e nel *Gismirante*, gli ostacoli che si frappongono a Galvano lungo il suo cammino (nella fase della *Quête*) adempiono alla funzione di "suspence" che è ottenuta negli altri cantari dall'imprigionamento dell'eroe. Questo procedimento ritmico appare come un tratto specifico del cantare, capace di unificare i diversi tipi strutturali (mito, fiaba, romanzo) che convergono nella sua composizione.

Altro tratto specifico del cantare potrebbe rinvenirsi nel modo di iniziare la vicenda. Per la fiaba, Propp è riuscito a individuare delle modalità specifiche della *partie préparatoire*; queste non corrispondono sempre alle vicende iniziali dei nostri cantari. Ma neanche le vicende iniziali dei poemi epici e dei poemi cavallereschi ci sono di maggior aiuto. E. Dorfman²⁵ identifica in un *inganno*, o tradimento, la prima tappa di ogni poema epico da lui studiato. Del resto, i poemi e i romanzi cavallereschi si distendono per loro natura in movimenti cronologicamente e formalmente lunghi, mentre il cantare, come la fiaba, ha bisogno da un lato di far partire rapidamente l'azione; dall'altro, deve dare immediatamente l'impressione di un racconto pieno di fatti, in cui accadono molte cose. Forse è per questo che più di un cantare sembra avere *due* inizi, o

meglio: alla vicenda che muove l'azione propria del cantare viene premessa un'altra introduzione, spesso di tipo fiabesco. E infatti: nel *Bel Gherardino* un padre muore lasciando a tre figli la sua eredità; e questo è un attacco tipicamente fiabesco che di solito viene associato o all'estrema miseria dell'eredità lasciata, o a un comando dato dal padre morente. Il *Bel Gherardino* gli fa succedere invece un'altra vicenda, che è quella che dà veramente il via all'azione: il carattere estremamente "cortese" di Gherardino lo riduce in miseria e i suoi fratelli non vogliono più aver a che fare con lui. Mosso dalla povertà Gherardino parte: la prima parte, e cioè la morte del padre, è inutile all'intreccio. Il *Liombruno* ha un inizio tipicamente fiabesco: il padre, poverissimo, promette a un essere maligno di consegnargli il figlio, in cambio del benessere. Questa prima vicenda viene però sbrigativamente conclusa col segno della croce che scaccia il maligno, e l'avvio della vicenda si ha veramente col rapimento del fanciullo da parte dell'aquila. Il *Gismirante* ha pure un inizio fiabesco: il padre dell'eroe muore e gli ordina di raggiungere la corte di Artù. Ma la vicenda ha inizio veramente soltanto quando Gismirante è già servitore a corte ed è provocata dallo strano costume in uso presso i cavalieri della Tavola Rotonda, di non poter mangiare se non arrivano notizie fresche. Il *Gibello* e la *Ponzela Gaia* hanno invece una vicenda iniziale che dà effettivamente inizio alle avventure dei protagonisti. Tuttavia, né le vicende iniziali del *Gibello* e della *Ponzela Gaia* né la vera vicenda iniziale degli altri tre cantari si iscrivono chiaramente negli schemi fissati da Propp. Rivediamoli schematicamente:

- Bel Gherardino* Per il suo carattere "cortese" Gherardino cade in disperata povertà e viene abbandonato dai fratelli.
- Liombruno* Un'aquila rapisce il fanciullo, lontano da casa, e lo porta nel suo regno.
- Ponzela Gaia* Galvano e Troiano impegnano la testa su chi di loro riporterà la più bella cacciagione.
- Gismirante* I cavalieri della Tavola Rotonda non possono mangiare per mancanza di notizie fresche.
- Gibello* Un re, convinto che il parto gemellare sia prova di adulterio, fa mettere a morte le donne che partoriscono gemelli. La regina partorisce due gemelli.

Salvo per l'inizio del *Liombruno*, tutte le altre vicende hanno una caratteristica in comune: quella di avere a che fare con *convenzioni*;

con regole di comportamento imposte dagli uomini (dalla società, dall'autorità) a se stessi, come regole di un giuoco, e collocate al principio del racconto perché si intuisca subito che i fatti della vita, nella loro inesauribile complessità verranno inevitabilmente a trovarsi in contrasto con queste convenzioni, e forzeranno l'eroe ad abbandonare l'ambiente iniziale.²⁶ Gherardino, che ha una visione "cortese" del mondo e dona con esagerata larghezza i suoi beni, è costretto dalla realtà delle circostanze a cadere in miseria — a trovarsi così nella situazione di grave mancanza che provoca la partenza. Galvano e Troiano mettono in gioco la loro stessa testa (assai sconsideratamente, si direbbe!) per una scommessa su chi porterà la cacciagione più bella! Ma questo costringe immediatamente l'attenzione a concentrarsi sulle vicende di questo gioco che ha una posta tanto preziosa. La "mancanza" alla corte del re Artù, nel *Gismirante*, è anch'essa provocata da un elemento il più convenzionale possibile: il costume, imposto a se stessi dai cavalieri della Tavola Rotonda, di non mangiare se non si siano avute in giornata notizie interessanti! È evidente che la realtà non può corrispondere in ogni momento alle regole che gli uomini vorrebbero imporle, e che un giorno o l'altro le notizie mancheranno. Questo provoca la partenza di Gismirante e la sua ricerca d'avventure. Anche nel *Gibello* si trova un elemento di convenzione umana quale può essere una legge di Re — basata in questo caso su una credenza che si dà fin da principio per erronea: non appena informato, l'ascoltatore non può che aspettare il momento in cui il canterino racconterà che cosa è avvenuto che contravvenga a quella credenza, incorra nei rigori della legge, e dunque debba dar luogo a una partenza.

Questo non vuol dire che tutti i cantari del tipo cavalleresco-fiabesco cominciassero, o dovessero cominciare, con la "posa" di una regola convenzionale che i fatti avrebbero contraddetto per dare il via all'azione della storia, ma piuttosto che ci pare che un avvio di questo genere sia del tutto appropriato e funzionale a un racconto che, come la fiaba, deve fin dall'inizio creare una tensione da cui far scaturire, in modo naturale e prevedibile, il filo di un'azione; ma che svolge i suoi tempi non nell'ambito familiare e domestico che è quello della fiaba ma nell'ambito di una società civile — sia pur essa quella fittizia della letteratura cavalleresca, organizzata con i suoi ordinamenti, i suoi canoni e i suoi valori. L'esigenza riconosciuta da Propp di porre all'inizio di una storia una struttura atta a far verificare un danno o una mancanza resta qui la stessa; solo, le modalità per arrivare a questa perdita possono avere nel cantare una configurazione diversa dalla fiaba, e pare specifico del cantare il ricorso ad una convenzione sociale.

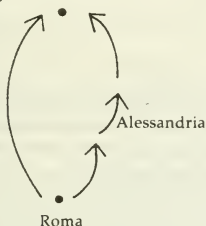
Un'ultima caratteristica che additeremo come specifica del cantare è la compattezza della sua articolazione interna. Già abbiamo visto che se ci sono diversi fili il cantare li porta tutti a conclusione. Resta da dire che il cantare tende a un *massimo di avventure con il minor numero di personaggi e di luoghi possibile*: la vicenda di Gherardino si svolge tutta alternativamente nel suo luogo natale e nel regno della Fata, con l'intermezzo della prigionia in Alessandria, dove però lo raggiunge facilmente la notizia del torneo bandito dalla Fata. Allo stesso modo Liombruno, partito dalla sua casa e raggiunto il regno di Aquilina, torna nella sua casa e ritorna, alla fine del cantare, nel regno di Aquilina verso il quale lo ha portato senza deviazioni la sua *quête*; col breve intermezzo del torneo a Granata, regno che, come dicono i parenti di Liombruno, "sta qui appresso." La struttura della *Ponzela Gaia* è, da questo punto di vista, un po' più dispersiva, con una struttura più "lineare": vediamo Galvano, uscito dalla corte verso la foresta, avere la sua avventura con la Ponzela Gaia; tornato a corte, ivi ha luogo l'episodio della seduzione della regina e il vanto di Galvano, dopo di che, Galvano deve mettersi alla ricerca del regno della Fata Morgana, dove è imprigionata la sua bella. Le sue avventure si susseguono l'una all'altra senza rapporto fra di loro; solo, una volta liberata la Ponzela Gaia, Galvano si ferma, sulla via del ritorno a corte, al castello della dama fedele che l'aveva aiutato. Anche il *Gismirante* sembra a prima vista abbastanza dispersivo: venuto da Roma alla corte di re Artù, dopo la breve vicenda dell'avventura che permette a tutti i cavalieri di mettersi finalmente a tavola, anche Gismirante parte per il paese lontano della bella dai capelli d'oro; più tardi, sulla via del ritorno, sarà costretto a una nuova digressione per poter catturare il cuore dell'Uomo Selvaggio. Ma la circolarità del racconto è assicurata 1) dall'aiuto che gli uccelli soccorsi da Gismirante nella fase di andata del suo viaggio gli porgono nella fase del ritorno; 2) dal costante ritornare di Gismirante dalla fata incontrata durante il viaggio di andata; 3) dal fatto che l'avventura col "porco troncascino" ha luogo, guarda caso, proprio nella città natale di Gismirante. Il *Gibello* è direi, esemplare per quanto riguarda il senso dell'economia nelle sue articolazioni: allontanato in fasce dal suo regno natale e raggiunto il regno della damigella Argogliosa, Gibello abbandona quest'ultimo per andare alla ricerca della famiglia. Durante la *quête*, s'imbatte nel Cavaliere Nero e nel Cavaliere Vermiglio che lo aiuteranno nella sua prossima operazione di soccorso della principessa, assediata proprio dal padre e dal fratello di Gibello. Fatto prigioniero in Serpentina, e uscito di lì temporaneamente per recar soccorso ad Argogliosa, è nella stessa prigione che la sua lealtà lo riconduce; ma d'altra parte Serpentina fa parte

dei possedimenti di suo padre, e la stessa duchessa che già lo aveva liberato per permettergli di andare a difendere Argogliosa lo conduce ora alla corte di suo padre. Lì avverranno il riconoscimento, la riconciliazione, e il matrimonio con la principessa opportunamente fatta arrivare.

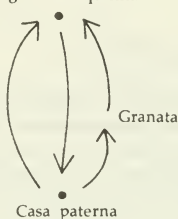
Bel Gherardino

Liombruno

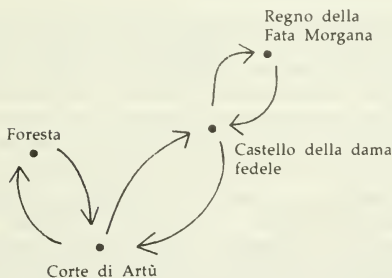
Regno della Fata Bianca



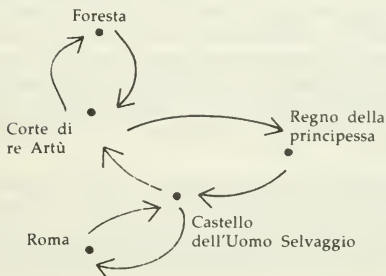
Regno di Aquilina

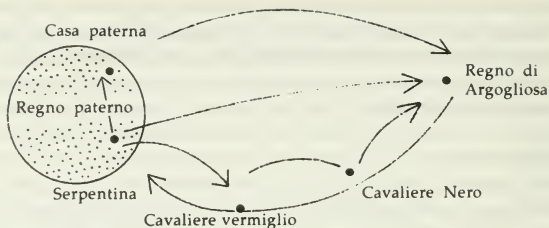


Ponzela Gaia



Gismirante





CONCLUSIONI

Sulla scorta, probabilmente, del *Bel Gherardino*, a sua volta rifacimento di *lais* risalenti al *Lanval* di Marie de France e riduzione del *Partonopeus de Blois*, assistiamo nella seconda metà del Trecento al consolidarsi di una tradizione narrativa particolare che si appropria la forma del cantare in ottava rima (forma che preesisteva e che si era già realizzata, per esempio, nei *Cantari di Tristano* o nel poemetto di *Fiorio e Biancifiore*). Caratteristiche di questa tradizione narrativa sono da riconoscere:

1. Nella presenza di un modello strutturale "ritmico": il *pattern* narrativo richiede che un protagonista, eventualmente dopo alcune prove di iniziazione, raggiunga un grande bene; ne venga subito dopo fortunatamente privato; intraprenda una *quête* e riconquisti finalmente il bene perduto. Le varie avventure a cui l'eroe va incontro sono unificate da una tensione narrativa orientata, nella prima parte, all'acquisto, nella seconda parte al ri-acquisto del bene perduto. La *quête*, in particolare, conduce l'eroe in un'alternanza di fortune e di disgrazie ("acquisti" e "perdite"), avanzamenti e retrocessioni nella direzione dell'oggetto della *quête*, il quale viene però inevitabilmente raggiunto nell'*happy end*.

2. Nella brevità, compattezza e "circolarità" dell'architettura del cantare: se vengono seguiti più fili, questi vengono tenuti costantemente presenti e si intersecano lungo il racconto per raggiungere una conclusione comune alla fine del cantare. L'intreccio tende a un massimo di avventure con un minimo di personaggi e di luoghi; è frequente il ritorno dell'eroe al luogo d'origine o a luoghi già visitati; ogni personaggio è normalmente protagonista di diverse azioni.

3. La vicenda vera e propria del cantare è spesso preceduta da una vicenda introduttiva e preparatoria, a cui resta comunque concesso uno spazio molto breve. Il vero e proprio avvio alla vicenda del cantare è dato spesso dalla presenza o dalla "posa" di

una convenzione sociale (patto, legge, regola di comportamento ecc.), destinata ad essere contraddetta dai fatti.

Per concludere, ci conviene mettere a confronto questo nostro modello con alcuni cantari non compresi nel nostro *corpus* e vedere se questo resta valido. Tengo però a sottolineare ancora una volta che con l'analisi precedente si è teso a definire una porzione, una *determinata varietà* della produzione di cantari in ottava rima, fra la fine del '300 e i primi del '400, non certo a definire *il cantare* in generale.

Madonna Lionessa. Del Pucci, un solo cantare di 392 vv.

Madonna Lionessa signoreggia la Lombardia. Suo marito va in Francia a soccorrere il re contro i Saracini e porta infatti un aiuto decisivo; ma si innamora della regina di Francia e, scoperto, è condannato al taglio della lingua. In virtù dei suoi meriti precedenti, ottiene una proroga di cento giorni, e scrive alla moglie avvertendola del pericolo. La moglie allora si traveste e finge di essere Salomone tornato sulla terra per raddrizzare i torti e percorre i paesi amministrando la giustizia. Arriva a Parigi, libera suo marito e se lo porta appresso attraverso varie città d'Italia. A questo punto si scopre che il marito, nonostante il suo trascorso, ama sua moglie con tutta l'anima e resiste vittoriosamente alle insinuazioni di "Salomone." Salomone si fa riconoscere dal marito e entrambi tornano felici a Milano.

Per quanto *Madonna Lionessa* non abbia proprio niente di fiabesco e ben poco anche di cavalleresco, vi si può riconoscere lo schema familiare:

partito dalla sua casa, il Capitano raggiunge una posizione invidiabile per il suo soccorso decisivo al re di Francia contro i Saracini. ("acquisto")

Un suo fallo lo precipita nella disgrazia. ("perdita")

Sua moglie, travestita da Salomone, lo libera, (riparazione della "perdita")

ma il Capitano è adesso lontano dalla sua legittima moglie e suo vero amore. Il viaggio insieme a Salomone, che mette alla prova il suo amore per la moglie, costituisce la *quête* che lo rende degno di riacquistare il bene perduto. (*quête* e riacquisto del bene perduto)

$\{L\} - LL - Viol. - Conseq. - AE^1 + \{quête - riacquisto del bene perduto\}$

In questo caso il bene acquistato nella prima parte e quello riacquistato non coincidono. Siamo dunque fuori della sfera d'influenza della "storia di Lanval," ma resiste il modello strutturale.

La Reina d'Oriente. Del Pucci, in quattro cantari. Ma la misura di 4 cantari è anomala, e gli avvenimenti narrati nel 1° e nel 4° cantare possono facilmente esser riconosciuti come giunte. Ridotta al suo nucleo centrale, anche la storia della *Reina d'Oriente* si configura in due cantari e si modella sul medesimo schema:

A causa di un'imprudente anticipazione, la Reina d'Oriente fa allevare la propria figlia come se fosse un maschio. L'imperatore di Roma propone alla corte della Reina d'Oriente il matrimonio della propria figlia con il supposto principe. Non potendo smascherarsi, la fanciulla parte e va a Roma, piena di trepidazione, a celebrare il matrimonio. La notte delle nozze rivela la verità alla sposa, la quale s'acconcia di buon grado a "mantenere verginitade" per la maggior gloria di Dio, e acconsente a coprire l'inganno. Gli "sposi" tornano in oriente e tutto sembra procedere per il meglio. Un'imprudente offesa a una cameriera che era a conoscenza di tutto provoca però il suo desiderio di vendetta, ed essa va a raccontare tutto all'imperatore di Roma. Con una scusa, questi richiama "gli sposi" alla sua corte e, ben deciso a verificare il sesso del genero, fa apprestare una caccia, e poi un bagno. Prevenuta dei disegni dell'imperatore, la figlia della Reina d'Oriente si perde volontariamente nella foresta e vorrebbe uccidersi quando un "cervo-angelo" l'avvisa che ha ricevuto il miracolo: ha infatti cambiato sesso. Tornato alla corte dell'Imperatore, il novello maschio supera brillantemente la prova del bagno, e anche sua moglie può finalmente gustare le dovute gioie matrimoniali.

Istoria di tre giovani disperati e di tre fate. Due cantari. Testimoniato solo da stampe cinquecentine, il cantare riprende però una favola che compare nei *Gesta Romanorum* (XIV sec.):

Tre giovani disperati messisi insieme e partiti a cercar fortuna per il mondo, ricevono una sera la visita di tre fate, che fanno un dono a ciascuno di loro: una borsa che offre 100 denari ogni volta che si apre, un tappeto volante, un corno che, a suonarlo, raduna immediatamente 100 cavalieri.

I tre tornano a Roma ma quello che ha ricevuto la borsa si mette in viaggio. In Ispagna, si fa scioccamente derubare della borsa dalla reginotta. Torna allora a Roma e chiede in prestito all'amico il tappeto volante.

Tornato in Ispagna, perde anche quello.

Torna a Roma, e si fa prestare il corno.

Tornato in Ispagna, perde anche quello. (Fine del 1° cantare).

Per caso mangia dei fichi che gli fanno crescere la coda.

Ancora per caso, mangia dei fichi che gliela fanno scomparire.

Allora torna dalla Reginotta e le fa crescere la coda.

Poi gliene toglie una parte, facendosi restituire gli oggetti magici rubati.²⁷

Nel racconto latino, un giovane riceve i tre oggetti magici in eredità dal padre, e la fanciulla che glieli sottrae con l'inganno abita nella stessa città. Nel cantare, i "beni" sono raggiunti in seguito a un'avventura scaturita da una "partenza" dei giovani: immediatamente dopo, i tre tornano a Roma, e di qui il protagonista riparte verso il paese della reginotta, ripetendo la struttura del doppio viaggio che è comune a tutti i cantari del nostro *corpus*; evidentemente, anche nel far ricorso a una storia conosciuta e definita, l'autore ha dovuto adeguarla alle strutture che il "modello" e la tradizione suggerivano.

La varietà di cantari che abbiamo cercato di definire è rimasta viva per un breve periodo di tempo, cedendo ben presto il passo, al livello di letteratura scritta, al lungo poema cavalleresco, mentre le sue storie e i suoi motivi cadevano nel repertorio della "letteratura

orale" popolare.²⁸ Ci è sembrato comunque di non scarso interesse il tentativo di individuare, nella larghissima produzione in ottava rima del primo Rinascimento, una determinata varietà; che può costituire l'avvio a una migliore classificazione e ad una più approfondita conoscenza del cantare italiano.

Université de Montreal

NOTE

- 1 Cfr. E. Ragni *Cantari* nel *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. I (Torino, 1973), pp. 480-88.
- 2 P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (Parigi, 1972), pp. 339-80.
- 3 Ediz. a cura di D. De Robertis, "Cantari antichi" in *Studi di Filologia italiana*, XXVIII (1970), 110-33.
- 4 Questa è la lezione dell'edizione critica a cura di T. Nurmela (Helsinki, 1968). È curioso però che la lezione vulgata fino all'edizione critica era "che combattè con l'orsa," mentre nel cantare il sesso dell'animale è ben stabilito dall'incatenamento della rima: *orso - soccorso - corso* (1, 15). Si tratta di un errore meccanico, o della suggestione di una diversa redazione del cantare? Quanto al verbo, se il Boccaccio avesse voluto alludere a una storia conosciuta, effettivamente il passato remoto sarebbe stato più appropriato dell'imperfetto, poiché la lotta con i due mostri è un episodio assolutamente circoscritto. In realtà si tratta di una citazione letterale del cantare, dove dice: "Morto il serpente, e G[herardin] providde/ a Marco Bello, che combattea collo orso/ cridando a voce:—L'orso mi conquide,/ se da te, G., non hoe soccorso—" (I, 15, 1-4).
- 5 Ediz. a cura di N. Sapegno in *Poeti minori del Trecento* (Milano-Napoli, 1952), pp. 84-86.
- 6 Cfr. G. Varanini, "Sul testo, sull'attribuzione e su una inedita redazione della "storia di Liombruno" in *Studi mediolatini e volgari* (1954), 250-81.
- 7 *Bel Gher.* I, 10, 7 E quando venne in su l'albor del giorno
Liombruno. I, v. 201 E quando venne sull'alba del giorno
Bel Gher. I, 20, 2 Chè chi 'l facesse non potien vedere
Liombruno II, v. 64 di niuna parte lo potean vedere.
Le coppie di versi si riferiscono nei due cantari a episodi completamente diversi.
- 8 Ediz. a cura di G. Varanini, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare* (Bologna, 1957).
- 9 La narrazione in prosa della Ghaia Donzella era probabilmente contenuta nelle cc. 65-76 che mancano al manoscritto in questione (Firenze, Naz., II. IV. 136).
- 10 Ediz. a cura di E. Levi, in *Fiore di leggende. Cantari leggendari* (Bari, 1914), pp. 169-98.
- 11 E. Levi, *Cantari leggendari del popolo italiano* (Torino, 1914: GSLI Suppl. n. 16), pp. 95-96.
- 12 Mi limito a segnalare la concordanza delle vicende del cantare con quelle di una fiaba russa della celebre raccolta di Afanasiev, *Koshcei l'immortale*, nonché con la fiaba italiana *Corpo-senza-l'anima* (n. 6 della raccolta di *Fiabe Italiane* di I. Calvino, (Torino, 1956).
- 13 Ediz. a cura di E. Levi in *Fiore di leggende. Cantari leggendari cit.*, pp. 143-68.
- 14 G.V. Smithers, "Story-Patterns in some Breton Lays" in *Medium Aevum*, XXII (1953), 61-92.
- 15 A. Dundes, *The Morphology of North American Indians Folktales* (Helsinki, 1964).
- 16 A. Pasqualino, "Per un'analisi morfologica della letteratura cavalleresca: i 'Reali di Francia'," in *Uomo e cultura*, 5-6 (1970), 76-194.
- 17 Le sigle sono tratte dalla traduzione francese della seconda edizione dell'opera di Propp: V. Propp, *Morphologie du conte* (Parigi, 1970).

18 Fra gli altri schemi elaborati dal Dundes per i miti primitivi troviamo:

L	-	Dec.	-	Decpt.	-	LL
Mancanza		Inganno		Caduta nell'inganno		Riparazione della
		(= pacte trompeur di Propp)		(= complicité involontaire di Propp)		mancanza

che corrisponde alla vicenda della povertà del pescatore, patto col diavolo, salvataggio di Liombruno; e L — LL che corrisponderebbe alla vicenda di Liombruno abbandonato dal padre e trasportato da Aquilina nel suo regno. La prima parte del *Liombruno* si strutturerebbe dunque come una successione di schemi mitici. Quanto al *Lanval*, la distribuzione delle funzioni avverrebbe in maniera differente: L(povertà di Lanval) — LL(amore della fata e ricchezza) — Int.(divieto) — Viol.(infrazione del divieto) — Conseq.(conseguenze dell'infrazione) — AE(conseguenze evitate). Nei nostri cantari, ha assunto maggior rilievo l'elemento del *viaggio* e del ritorno a casa, che li avvicina alla struttura fiabesca.

19 E. Hoepffner, *Les lais de Marie de France* (Paris, 1959), p.65.

20 Sul piano dei motivi, si ricorderà che mentre il motivo del cuore custodito successivamente da più animali è un luogo comune fiabesco (si ritrova anche nella favola 156 della raccolta di Afanasiev: *Koshcei l'immortale*) la caccia al *porc blanc* è uno degli elementi costitutivi del *lai* di *Guingamor*.

21 Una vicenda simile occorre a Partonopeus de Blois, nel poema omonimo.

22 "Infra quel tempo lo misse a studiare/ con un maestro; e da lui bene imprese,/ ed imparò a scrivere e a giostrare,/ e venne in arme prodo uom palese:/ ai suoi colpi nessun potea durare;/ e ben dicea ciascun di quel paese:/-Quest'è figliuol di conte e di barone!-/ tanto era adatto e di bella fazzione." (*Liom.*, 1, 16. Per il v. 3, il Varanini accetta la variante *schrimire*, al posto di *scrivere*: cfr. G. Varanini, *Sul testo, sull'attribuzione* cit., p. 263). Allo stesso modo la principessa Argogliosa, ricevuto Gibello neonato dai mercanti, "tosto lo fece crescere e allevare/ con più maestri a legger e a studiare./ Egli era veramente tanto destro,/ il gaio giovinetto, ad ogni cosa,/ che da ciascuno era tenuto maestro/ e la sua fama cresce valorosa./ Ed alle cose era maniero e presto/ vie me' che gli altri. . . . Crescendo il giovinetto valoroso/ alla schermaglia cominciò a usare,/ della qual venne tanto copioso/ che a quel paese non trovava pare. Di costumi /e di danze più gioioso/ più che null'altro me' le sapea fare,/ di salti e di lanciare e di destrezza,/ e in belle cacce tuttora s' avvezza" (*Gibello*, 11, 7-8; 12, 1-6; 13, 1-8).

23 Così fu G[herardin] suo servidore,/ che di tale arte era molto sottile;/ e quel signore gli puose molto amore,/ che quasi tutti gli altri tenne a vile./ E la reina ne 'nfiammò nel core,/ perché el[la] il vedea cotanto gentile" (*Bel Gher.* 11, 21, 1-6).

24 Ci soccorre in questa fase dello studio l'analisi di A. Pasqualino sui *Reali di Francia* di Andrea da Barberino che, nelle intenzioni stesse dell'autore vuole essere un contributo alla definizione morfologica del romanzo cavalleresco: A. Pasqualino, *Per un'analisi morfologica della letteratura cavalleresca: i "Reali di Francia"* cit.

25 E. Dorfman, *The Narreme in the Medieval Romance Epic. An Introduction to Narrative Structures* (Toronto, 1969).

26 Sul piano semiologico una simile caratteristica implica naturalmente la coscienza di appartenere a un mondo diverso e un giudizio (negativo) di autori e pubblico sugli istituti storici rappresentati. Non sarà casuale che l'unico cantare penetrato tanto profondamente nella coscienza popolare da essere ancora vivo nel folclore odierno sia il *Liombruno*, che appare più libero da riferimenti storici, e che sembra trarre i motivi del suo racconto da un humus allo stesso tempo più profondo e più semplice.

27 Ediz. a cura di A. Keller. (Stuttgart, 1842), cap. CXX: *De amicitiae verae probatione* (Cfr. E. Levi *I cantari leggendari* cit., p. 58).

28 Si vedano le novelle nn. 6, 46, 48, 55, 66, 69, 189 delle *Fiabe italiane* raccolte e trascritte da I. Calvino.

Ruggiero and the Hippogriff: the Ambiguities of Vision

Characters of the *Orlando Furioso* soar above its vast epic universe on Ariosto's beast of fancy, the hippogriff. Offspring of a griffin and a mare, the winged steed combines the traits of its mythical sire with those of its equine maternal parent. By its very nature mediating between fantasy and reality, the hippogriff is the poet's symbol for the imagination. Ariosto assures us that "non è finto il destrier, ma naturale" (IV.18),¹ despite its griffin-like plumage, head, and wings. With comically flawed logic, he demonstrates the reality of the hippogriff by explaining the nature of its origins. He repeats that "non finzion d'incanto . . . /ma vero e natural si vedea questo" (IV.19) and gently mocks the ungainly steed with multi-colored wings. Ariosto thus insists on the reality of the hippogriff at the same time that he points to its partly mythical parentage, to its fanciful generation, and to its extraordinary appearance. Since this hybrid creature is so obviously imaginary, Ariosto's claim that it is true and real grants by implication ontological status to products of imagination.

The hippogriff offers those who mount it the possibility of flight, or airborne journeys unhampered by limitations of time or distance. Characters transported by the magical griffin-steed achieve a view of the entire universe: from their aerial vantage point, they perceive the world with a comprehensive and a simultaneous vision. Their perspective on the cosmos is thus analogous to the poet's conception of the universe he creates. Ariosto shares the capacity to envision with those characters who exercise even a modicum of control over the slightly absurd, often capricious, *ippogrifo*. Yet he consistently undermines the achievement of his fictive surrogates. Difficulties in managing the hippogriff are subject to comic scrutiny and, conversely, successful attempts to fly and to see are presented so ambiguously as to qualify their success. Through the ambiguities surrounding adventures on the winged steed — and particularly those of Ruggiero — Ariosto conveys his sense of his poetic enterprise.

Ruggiero's initial flight on the hippogriff furnishes a magical means for transporting the cavalier from one imaginary location to another, from a fortress of illusion created for his benefit to an island paradise in which he nurtures his own illusions. When Ariosto picks up the thread of his story, Ruggiero is still astride the hippogriff, sailing his swift course beyond Europe, beyond the pillars of Hercules until, with large wheeling circles, his winged mount descends where he sees,

culte pianure e delicati colli,
chiare acque, ombrose ripe e prati molli. (VI.20)

Ruggiero lands in the deceptively beautiful garden of Alcina, a garden first associated with the imagination through the hippogriff's natural attraction to it. By endowing the island with the breezes, shade, and bird song of the conventional poetic pleasance, Ariosto confirms its relation to the creative imagination. Indeed, the attributes of the classical *locus amoenus* possess an exceptional appeal for the winged steed — "non vide né 'l più bel né 'l più giocondo/ da tutta l'aria ove le penne stese" (VI.20). But the limpid waters and lush foliage also resemble a place "pari a quella ove . . . la vergine Aretusa passò invano/ di sotto il mar" (VI.19). The landscape, then, recalls the spot where a mythical virgin circumvented her own seduction. By alluding to the story of Arethusa, Ariosto creates a specifically literary context for the ensuing episode. He not only suggests the nature of Ruggiero's relation to Alcina, but he also evokes the fear, betrayal, and violence that form part of this myth. The allusion to Ovidian metamorphosis confers the legitimacy of his classical source on the connection between poetry and sinister reality. The reference to myth, the island's location beyond the limits of the known world, and the flight to this enchanting spot on the wings of fancy combine to suggest that Ariosto is leading the reader to an imaginary place in the regions of the mind.

The landscape of this earthly paradise quite literally embodies the products of the imagination, whether the transforming imagination of the magician or the similarly metamorphic power of the poet. The verdant hills and shaded banks that are its substance and its ornament are in fact the metamorphosed lovers of Alcina. The illusions of plants and animals that populate the island have a particularly literary status: the enchantress transforms men into beasts and strange hybrid creatures in the manner of her Homeric predecessor. But she also changes them into the lower form of vegetal existence, thereby debasing their human natures even

further. The transformed courtiers provide the setting for the courtly love games in which they once participated: they comprise the leafy and fragrant enclosures in which others indulge a misguided sensuality. Degraded and misshapen, they are compelled into prurience and passive complicity in the degradation of their fellows. The palms and cedars concealing human forms and human personality thus recall the transformations of Circe. But the function of the metamorphosed lovers both in and as the landscape suggests Ariosto's attempt to modify, rather than merely assimilate, his classical source. Hence, the very flora and fauna of Alcina's island constitute a literary *paragone* and, typically, an assertion of poetic control.²

Alcina's minions also resemble Odysseus' men in some of their later literary and iconographic transformations. Those with human shapes and animal heads or hooves fall into this category, while those mounted on ox or eagle more closely resemble figures of medieval allegory. The captain of the grotesque crew, for example, drunkenly straddles a tortoise and makes his labored way along the road. The creatures who drink from cups recall the Homeric heroes, their readiness to down Circe's magic potion, and the enchanted cup as one of the chief iconographical details that identified the mage and her power. Others who bear ladders, hooks, and files suggest the devils of the fifth *bolgia* with their infernal hooks and grappling forks.³ The resemblance between the implements used by the creatures of Dante's Hell and the weapons of Alcina's band implies something about the nature of the fairy's paradise.

Ariosto's most extended treatment of a classical predecessor is, of course, his version of a man transformed into a speaking myrtle. Ruggiero encounters such a human plant when he lands on Alcina's island and ties the hippogriff to a tree. Like Vergil's Polydorus, the transformed Astolfo identifies himself, revealing the human nature confined within a vegetal exterior. Again, Ariosto does not merely assimilate his classical source but subjects it to the pressure of his comic imagination. He transforms the bleeding branches of Polydorus into fluttering foliage, loosened by the nervous response of an imaginary beast to some unknown sight or sound. The shying of the frightened hippogriff tied to its branches causes the plant to shake so violently that severed leaves clutter its base. The image of the hippogriff amongst the myrtle leaves suggests the distance between Ariosto's treatment of a metamorphosed human being and Vergil's.

Ariosto transforms Vergilian pathos with a deft comic stroke. Similarly, he alludes to Dante's version of the episode while

largely divesting it of pathos. The struggles of the griffin-horse that cause the plant to suffer also motivate its speech. To describe the attempt by an imprisoned soul to create language, Ariosto employs a Dantean simile:

Come ceppo talor, che le medolle
rare e vòte abbia, e posto al fuoco sia,
poi che per gran calor quell'aria molle
resta consunta ch'in mezzo l'empia
dentro risuona, e con strepito bolle
tanto che quel furor truovi la via;
così murmura e stride e si coruccia
quel mirto offeso, e al fine apre la buccia. (VI.27)

The simile which evokes Astolfo's attempt to speak recalls the manner in which the suicides are condemned to produce language in canto XIII of the *Inferno*. But here the offended myrtle frames sentences that are pronounced clearly and characterized by elegance of phrasing and courtly compliment. Ariosto creates a comic disjunction between the manner in which Astolfo in his plant form produces speech and the clear, intelligible quality of his words. Astolfo moans and shrieks, but when his plaintive voice issues finally from its constraining bark, it is "espedita e chiarissima" (VI.28). Furthermore, in his strident attempt to create language originates a compliment to Ruggiero's chivalry and an explicit appeal to his *cortesía*. There is a disjunction, then, between the articulate lament of the former paladin and the manner in which he is compelled to produce speech, and also between the courtesy of his address and its intent, which is to expedite his release from a nervous winged beast despoiling his foliage. The episode thus contains an element of comedy quite distinct from any parodic function it might have. While Ariosto's comic imagination transforms his Dantean source, his allusion to vernacular epic in part creates the brilliant surface of his poem.

The language used by the transformed peer itself constitutes part of Ariosto's literary allusion. The paladin/plant implores Ruggiero to free the restless hippogriff from his branches as befits a knight "cortese e pio" (VI.28). The appeal to Ruggiero's *pietas* explicitly connects the Italian cavalier with his Vergilian predecessor. But the comic nature of the situation suggests the difference between Ruggiero as "pio" and "pius Aeneas." Although, in his violation of the English peer, Ruggiero is the literary descendant of Aeneas, his purposes are not so noble nor his circumstances so compelling as those of the Vergilian hero.⁴ He discovers the transformed Astolfo

quite by the way, and the episode has nothing of the grandeur associated with the epic theme of exile and return.

We have already remarked the courtesy that Astolfo even in his vegetal casing extends to the naively blushing knight. For his part, Ruggiero swears in the name of his lady to make amends for the damage done by the hippogriff. His language is courteous in the limited sense of being polite and chivalrous in the elegant form of his oath. But neither "courtesy" nor "chivalry" prevents his causing pain, nor does either help him determine the true nature of the speaking plant. Like Astolfo before him, Ruggiero assumes that things are what they seem, and so he accepts the appearance of the myrtle for its reality. He is unprepared to cope with the unexpected and unaware that the guidelines to his actions are fast becoming his limitations. Circumscribed by its own absolute prescriptions for behavior, the chivalric code itself, as A.B. Giannatti has pointed out, is inadequate for dealing with the unpredictable nature of reality.⁵ So, despite even the explicit warning of the transformed Astolfo, Ruggiero is deceived by the comeliness of Alcina and her island paradise.

Ruggiero's unreflective presuppositions about the world combine with a failure to interpret the projections of Alcina's more vivid imagination. That is, Ruggiero is not only subject to his own inadequate ideas about reality, such as the sufficiency of the chivalric code, but he is unable to recognize in his environment the manifestations of Alcina's magic. He does not understand, for example, the encounter with the giantess Erifilla or the island's very flora and fauna for the false illusions they are. Ruggiero's imaginative failure contrasts markedly with Ariosto's imaginative play in this episode: the increasingly serious consequences of his narrow perspective evolve with the unfolding of events. At the same time, Ariosto's engagement with his classical and vernacular predecessors becomes more prominent. With the rapid accretion of literary reference, he announces his epic pretensions, implies comparison with his predecessors, and asserts his original treatment of old stories. Ariosto's ability to create a narrative fabric of illusion by assimilating and transforming his sources appears at the same poetic moment as Ruggiero's failure to perceive even the presence of illusion. The poet clearly places himself in a position of artistic superiority to his fictive surrogate, Ruggiero, who belatedly learns that he must use the power of illusion to overcome his adversaries.

That illusion will provide him his release does not occur to the naive knight. But the reader can interpret the rapidly accreting references to magic transformation as the meaningful signs that

they are. Ariosto insists on the necessary and beneficent power of illusion in effecting Ruggiero's rescue. The fay Melissa arrives miraculously transformed into the image of Atlante, mounted on a sprite "metamorphosed as a horse" (I.254), and armed with the magic ring "che val contra ogni magica fattura" (VII.47). She slips the ring on Ruggiero's finger and brings the knight back to his senses. Quite literally disillusioned, Ruggiero sees Alcina for the wizened, pale, and toothless hag she is. He recognizes, too, his false notions about the island paradise and the indulgence in sensuality that passes there for love.

Because Ruggiero now distinguishes appearance from reality, he can use the power of illusion for his own constructive ends. He leaves the false paradise "dissimulando" (VIII.3) ("by using guile," 1.263) and frees himself with Atlante's magic shield from the rabble who deter his escape. Although Ruggiero has learned to use both shield and ring, he has still to bring the steed of fancy under his control. Only then will he have mastered the ultimate symbol of the power of illusion, the creative imagination.

Until he is instructed in the ways of the hippogriff, Ruggiero takes flight only in a metaphorical sense. He purposefully refrains from riding the hippogriff out of Alcina's realm, since an airborne journey would create suspicion of his intended escape, and arrives at Logistilla's castle mounted on Rabicano, Astolfo's swift but ordinary steed. His earthbound and horizontal progress toward a goal appropriately images his limited capacity for vision and the circumscribed nature of his imagination. Ruggiero may have a limited imagination, but he nevertheless comprehends the conventional chivalric arts. He learns to apply the skills of horsemanship to his flying courser, instructed by Logistilla,

come egli abbia a far, se vuole
che poggi in alto, e come a far che cali;
e come, se vorrà che in giro vole,
o vada ratto, o che si stia su l'ali. (X.67)

That Ruggiero must be taught to manage the hippogriff by a beneficent lady magician suggests something about the knight, as well as about the nature of the beast. Without the superhuman intervention of Logistilla — her creation of bit and bridle, as well as her lessons in aerial horsemanship — Ruggiero could not venture skyward with any chance of achieving vision. He needs instruction in order to master the beast of fancy and become "d'ogni cosa in punto" (X.68). Without the action of a kindly mage, without the perspective that flight provides, the opportunity for interpreting the world would remain inaccessible to the knight.

Illusion in its creative aspect — those appearances which reflect rather than distort the truth about reality — seems as dependent on magic power as release from false illusion. Although Ruggiero did not avail himself of his first opportunity for viewing the cosmos, Ariosto gives the knight another chance. It is to his subsequent adventures in flight that we now address ourselves.

Ruggiero's departure from Logistilla's realm differs from his hasty withdrawal from Alcina's. Securely mounted on the back of the hippogriff, he literally flies above the world of the poem. The metaphorical dimension of flight is that of achieving vision, not that of escape, the connection between sight and insight, seeing and imagining, signalled by the presence of the hippogriff. Ruggiero's newly acquired control over the winged steed provides the opportunity for vision that earlier remained inaccessible to him. This particular flight differs, then, not only from flight as escape, but also from flight as the failed attempt at vision. Now, when Ruggiero sets out, he,

. . . non rivenne
per quella via che fe' già suo mal grado,
allor che sempre l'ippogrifo il tenne
sopra il mare, e terren vide di rado. (X.69)

Ariosto is alluding, of course, to the cavalier's thorough inability to control the hippogriff on the first occasion on which he took to the air. Then he was swiftly transported out of Europe through the plotting of Atlante, "di cui non cessa la pietosa voglia/ di trar Ruggier del gran periglio instante" (IV.45). According to the enchanter's scheme, the *ippogrifo* had virtually presented itself to the unsuspecting knight. Ruggiero's apparent success in pursuing the elusive hippogriff merely conveys his susceptibility to powers outside himself. His rapid disappearance from regions perceived as dangerous by Atlante images his lack of control over the winged steed.

When, in canto X, Ariosto illustrates Ruggiero's ability to handle the hippogriff by negative comparisons with his previous difficulties, he creates a qualified image of his current success. The cavalier does *not* follow his previous course, one which, moreover, he had been compelled to pursue; he is *not* borne over the sea against his will; and he does *not* soar so high that he rarely has sight of land, let alone a better perspective of the world. By recalling Ruggiero's earlier subjugation to the whims of the

hippogriff, Ariosto hardly conveys the knight's newly acquired competence. At the moment Ruggiero finally achieves a perspective over his world, Ariosto draws attention to the fiasco of his previous flight and implies all the subsequent failures of imagination to which that journey led him. Indeed, the narrative has just described precisely those events that followed Ruggiero's abduction on the hippogriff. By referring to the knight's former difficulties on the beast of fancy, Ariosto contributes to the ambiguity of Ruggiero's present achievement.

Although the description of Ruggiero's departure asserts his alleged control over the hippogriff, the image of his control is that of the random, often circular, motion of the quest:⁶

potendogli or far batter le penne
di qua di là, dove più gli era a grado,
vòlse al ritorno far nuovo sentiero.(X.69)

Ruggiero's ability to make a gentle ascent in a direction of his own choosing is imaged as the "di qua, di là" movement which signals the poem's quest motif. The pursuit of some elusive object of desire or value is itself ambiguous — indeed, such a pursuit explains the cause of Orlando's madness. That Ruggiero's control over the hippogriff bears an intrinsic relation to the ambiguities of questing thus qualifies the nature of his flight and the degree of control he exercises. The image of random and/or circular motion implies the limitations of this control insofar as he is attracted to the things of this world that are transient, mobile, and constantly in flux. But those are precisely the things of true value in their perpetual metamorphoses, their modifications to the exigencies of a changing reality. Ruggiero's arbitrary changes of direction imply, then, not only his newly acquired skill in manipulating the symbols, or manifestations, of illusion such as the *ippogrifo*; but the shifting, unpredictable movements of the knight entirely reflect the nature of the world above which he confidently soars. As Ruggiero decides,

finir tutto il cominciato tondo,
per aver, come il sol, girato il mondo,(X.70)

his journey images the futility of questing in its nature as unending pursuit, but it images its value as well.

Ariosto's narrator rehearses the places over which Ruggiero flies. He alludes to these various geographical locations as points in Ruggiero's continually changing path and refers to their being

within the scope of his vision: he sees Cathay and Mangi pass beneath his gaze; he beholds Russia, Prussia, and Pomerania. His capacity for achieving vision seems to be the happy result of his new control over the griffin-steed. Yet Ariosto combines an implicit allusion to this control with a reference to Ruggiero's very ordinary needs. Because the cavalier has learned to alight as well as soar at will, his nightly descents imply the ability to guide his mount. With a fastidiousness perhaps a little surprising, given the exhilaration of speed, distance, and novelty, he tries "ogni sera . . . schivando a suo poter d'alloggiar male" (X.73). Although his decision about where and when to land appears to suggest his newly achieved control, the mundane nature of the occasion and Ruggiero's excessive concern undermine the special quality of his expertise. Like the provision in the earthly paradise of "buona biada" for the hippogriff, lodging for an airborne knight is not neglected by the poet. Yet the very intrusion of such details suggests that Ariosto does not regard the visionary capacity of his fictive surrogate with complete seriousness.

Ariosto also levels criticism at Ruggiero for indulging his desire to see the world's variety and, therefore, of exercising his power to envision. The cavalier's appetite is whetted and,

gustato il piacer ch'avea di gire
cercando il mondo, non restò per questo (X.72)

until he had brought the whole universe within the compass of his sight. The narrator describes Ruggiero's pleasure in discovery as so great that it overcomes even his wish to see Bradamante, "ben che . . . fosse ogni desire/ di ritornare . . . presto" (X.72). The implication is clearly that he is betraying his role as courtier and lover. According to the conventions of courtly behavior, his desire to see his lady ought to outweigh his curiosity. Hence, the imperatives of *cortesia* appear to conflict with his broadening perspective of the world. The nature of the verse itself contributes to the ambiguous impression of the knight. In the lines describing his wanderlust, Ariosto employs internal rhymes that succeed in trivializing the grandeur of Ruggiero's journey around the world. His taste ("gustato") for travel is such that he will not refrain ("non restò per questo") from indulging it until he has circled the world. Ruggiero's experience of vision is again imaged as specifically cyclic ("cercando il mondo"). The pattern of movement that describes the activity of achieving perspective over the universe thus resembles the movement of the quest. That is, the pursuit of vision is characterized by an ongoing circularity that reflects the

characteristic pattern of chivalric action. If achieving an overview of the universe resembles the quest in direction, Ariosto implies an even more significant resemblance between the nature of the two activities: Ruggiero's achievement of perspective is, analogously, the pursuit of something apparently attainable, but which proves elusive, and is perhaps not attainable at all.

Thus, Ariosto points to the ambiguities in Ruggiero's pursuit of vision: the cyclic nature of his flight conveys the poet's reservations about his character. That Ruggiero interrupts his flight at regular intervals so that he might serve his human, earthbound needs contributes to the limited sense of his experience. And, finally, the implicit criticism of Ruggiero's priorities, the suggestion that he really ought to be pursuing Bradamante, completes this highly qualified picture. Given that this is also an image of the knight's success, of his ability to guide the winged steed of imagination, Ariosto's intent to undercut the achievement of his fictive surrogate and assert his own superiority seems quite clear.

Ariosto conveys his sense of his own poetic skill by the circumstances of Ruggiero's landing as well as by those of his flight. The cavalier directs the hippogriff to descend outside of London where he sees troops of soldiers display their colors as they march to the sound of trumpet and drum. When Ruggiero inquires about the occasion for the pageant, he learns that under the various banners are the hosts of Scotland, England, and Ireland. Following the parade, the troops will proceed to the shore where ships bound for France await their arrival. Not content with this general description of the men-at-arms and infantry, the knight whom Ruggiero addressed volunteers information about each troop. He explains that "*quella bandiera grande, / ch'insieme pon la fiordaligi e i pardi*" (X.77) is Leonetto's; that the or and sable belongs to Worcester; and that Richard, Earl of Warwick, carries "*nel campo verde tre bianche ale*" (X.78). The detailed excursus on the various emblems does not further enlighten Ruggiero in any significant way. Rather, it serves to parody the Homeric catalogue. It is Ariosto's reminder to his audience that his tale of battle, and the battle itself, are of epic dimension. Ariosto toys with the presuppositions of epic — the magnitude and grandeur of the epic universe, its comprehensiveness, and its variety. By assimilating epic conventions into the fabric of his poem, he invokes the authority of his predecessors and asserts the nature of his own poetic enterprise. At the same time that he lays claim to generic significance, he demonstrates his own virtuosity: he subjects the Homeric catalogue to the demands of romance and absorbs it into the context of Charlemagne's holy war. As the anonymous knight describes the

multi-colored banners, he confers the values of knightly achievement on the assembled host. The catalogue of ensigns thus appropriates epic grandeur for the world of the poem. Although ostensibly for Ruggiero's information, it provides a pretext for Ariosto's indulgence in poetic display.

Since he has demonstrated his poetic skill and Ruggiero's limitations, Ariosto is now content to indulge the knight a little and allow him to dazzle an audience with a virtuoso performance of his own. While Ruggiero observes the armies who parade before him, a crowd forms to survey the hippogriff: "maraviglioso corre e stupefatto;/ e tosto il cerchio intorno gli fu fatto" (X.90). Just as Ruggiero directs his flying courser in a path that circles the whole world to bring all humanity and all its wonders within his view, the crowd forms a circle to view one man, and one of its novelties — "quella/ bestia . . . unica o rara" (X.90), the hippogriff. The pattern of their movement reflects, in little, the movement of Ruggiero: the circle from which they view the airborne cavalier resembles the grand circle of his journey. Indeed, the absorbed attention of the crowd implies their relation to Ruggiero's achievement of vision, and even their own inclination to pursue an elusive object of desire. Ruggiero avails himself of the captive audience and spurs his steed heavenward:

. . . per dare ancor più maraviglia,
e per pigliarne il buon Ruggier più gioco,
al volante corsier scuote la briglia,
e con gli sproni ai fianchi il tocca un poco:
quel verso il ciel per l'aria il camin piglia.(X.91)

If Ruggiero astonishes the multitude with his winged mount, he utterly amazes them when he soars aloft. He leaves each and every one "attonito" and shapes his course for Ireland. Just as Ariosto changes the subject of his narrative, just as he arbitrarily ends a canto or picks up the thread of an unfinished story, so Ruggiero leaves his audience gazing after him. Insofar as his flight on the hippogriff is a metaphor for the poet's imaginative activity, Ruggiero's change of location is analogous to Ariosto's narrative shifts. Thus, the cavalier now exhibits the control of the poet over his vision.

Our sense of Ruggiero's control derives only in part from the performance on his winged and multi-colored mount. It comes also from the difference between his perception of the regions over which he flies and our own. Whereas we, the readers of the poem, hear the same heraldic description and, to all intents and purposes, "di banda in banda/ [vedono] gl'Inglesi" (X.91) with Ruggiero, when the cavalier flies over Ireland, we do not share in his

experience. While he sees "Ibernia fabulosa," we only hear of its presence by report. The narrator identifies Ireland for the reader by relating one of its myths: here St. Patrick dug the cave in which men are cleansed of their sins. The allusion to St. Patrick's legendary vision of Purgatory suggests a knowledge of Ireland distinct from Ruggiero's merely visual perception. The reader now understands a truth about Ireland that remains undisclosed to Ruggiero. Despite his aerial perspective, Ruggiero's capacity for sight does not imply a concomitant insight. The limitation of even a cosmic view of the world seems to imply the need for more than a single kind of vision. Even when an image of reality appears comprehensive, there are alternative images of the same reality and alternative ways of knowing those images. The story that identifies Ireland for the reader serves, then, to convey potential limitations in Ruggiero's notion of the world. And, of course, we are not disappointed in the expectation.

Ruggiero does not long enjoy the control that vision presupposes. As he pursues his course westward, he sees Angelica chained to the bare rock of the Isle of Tears. That very morning she had been bound there by the ruthless band who seize all comely women as food for a massive sea-monster, the orc. From the height of his aerial vantage point, Ruggiero initially perceives Angelica as a statue,

... finta
o d'alabastro o d'altri marmi illustri
... su lo scoglio così avinta
per artificio di scultori industri. (X.96)

That the live damsel presents an image of a work of art to Ruggiero's imagination implies a creative response to his flight and its concomitant vision. Ruggiero's ability to interpret Angelica's immobile presence on the rock as the beautiful result of conscious artistic effort again suggests his control over the hippogriff and the metaphoric dimension of his flight. Unlike the readers of the poem, however, Ruggiero cannot know the even greater control exercised by Ariosto. He cannot know, for example, that his image of Angelica as a statue parallels the image of Olimpia that appeared earlier in the canto. Not only do the ladies each resemble a sculpted artifact, but they embody Ariostan metamorphoses of Ovidian myth. An abandoned Olimpia indulges her overwhelming despair in the words of Ovid's Ariadne of the tenth *Heroides*.⁷ Angelica, on the other hand, is bound to naked rock in the manner of her Ovidian predecessor. "Se non vedea la lacrima distinta . . . / e l'aura sventolar l'aurate chiome" (X.96), Ruggiero would not

have realized that this maiden lives and breathes. Ariosto here appropriates the details of his Ovidian source, as the stirring of Andromeda's hair and the tears that stain her cheeks reveal that she, too, is not marble, but a living woman.⁸ Just as Andromeda makes a futile gesture toward feminine propriety, so Angelica "coperto con man s'avrebbe il volto,/se non eran legate al duro sasso" (X.99). Ariosto here absorbs Ovid's comic image of maidenly *pudor* into his text. In addition, he develops the comic implications of his classical source by emphasizing the ridiculous or particularly human elements of his story.⁹ Whereas Ovid alludes to Perseus' winged feet grown heavy with the weight of ocean spray, Ariosto describes the thoroughly drenched wings of the hippogriff. While the classical hero merely avoids overburdening his soaked pinions, Ruggiero considers the feasibility of riding a sodden mount even as he struggles with the orc. Ruggiero's concern about the dampened state of the hippogriff hardly promotes a sense of his heroic stature. Similarly, his pursuit of the orc exhibits the vacillating movement of the quest with its ambiguous associations. The orc itself responds to the flitting image of the hippogriff's pinions in a motion that typifies the poem's central activity:¹⁰

L'orca, che vede sotto le grandi ale
l'ombra di qua e di là correr su l'onda,
lascia la preda certa litorale,
e quella vana segue furibonda:
dietro quella si volve e si raggira.(X.102)

So Ruggiero swoops and soars, striking where the monster might be fatally injured, but the beast eludes him — his pursuit is as vain as the orc's itself. Finally, he unveils Atlante's shield and the brilliant flash of light emanating from the enchanted weapon overthrows the orc. Although it floats upturned in the foaming sea, Ruggiero cannot wound it through its thick hide:

Di qua di là . . . percuote assai,
ma di ferirlo via non truova mai.(X.110)

He has learned that the power of illusion is a viable and even necessary means for confronting hostile forces in the world.¹¹ Although his use of "frodo" is appropriate, its efficacy is woefully limited. So the orc survives to threaten another naked lady.

Ruggiero's capacity to envision is modified and, finally, ambiguous; but his response to vision lacks even the saving grace of ambiguity. He rescues the lovely *abbandonata* from the predatory attentions of the sea-monster, only to subject her to his own. Even in mid-air, he reveals the appetitive side of his nature as he imagines "mille baci/ . . . negli occhi vivaci" (X.112), and instead

of circling the whole of Spain, narrows the circuit of his course to a convenient oakwood. Ruggiero finds a suitable spot to ravish Angelica in the shadowy clearing "dove ognor par che Filomena piagna" (X.113). The allusion to the young girl of Ovidian myth who was raped by her brother-in-law Tereus evokes a violent and exploitive sexuality. The poignant sadness of the story, like the violence it recalls, reflects on both the landscape and the ensuing action. It reflects, that is, on the comic image of Ruggiero frantically fumbling with his armor, the sole impediment to his desire, and interprets the quality of his response to Angelica. Although Ruggiero now controls the beast of the imagination, he has significant difficulty with the steed of his passions.¹²

Ruggiero's ability, then, to soar and to see is short-lived. His aid to Angelica originates in a chivalrous impulse, and his perception of her as a statue reveals an imaginative, even interpretive, response to her distress. Yet his capacity for sustaining a perspective on his world proves to be minimal. Indeed, the parallel between Ruggiero and the orc, the vain circularity of their movements and their misdirected appetites, conveys Ariosto's intent in portraying the limitations of this cavalier. Ruggiero's literal view of the poetic cosmos in no way approaches Ariosto's metaphoric vision in either clarity or comprehensiveness. He is unaware, for example, that Angelica's sculpted appearance balances the portrait of Olimpia immobilized with grief and literally statuesque. He imagines Angelica as an artifact, but the meaning of this idea of her remains undisclosed to him, whether as literary *paragone* or as part of the narrative pattern within the *Furioso*. In the first instance, the Ovidian nature of his situation — the parallel between his rescuing Angelica and Perseus' Andromeda — enriches Ariosto's poetic construct for readers of the *Metamorphoses*, Ruggiero not being among them. Then, as a participant in its fiction, Ruggiero cannot see his own function in the larger pattern of the poem; cannot, therefore, perceive his action as parallel to Orlando's in his rescue of Olimpia. While Ariosto creates a subtle and complex series of relationships both within the poem and between his poem and Ovid's, Ruggiero necessarily remains oblivious to this exercise of poetic control. The cavalier fittingly loses the hippogriff, who slips his bit "e [sale] in aria a più libero corso" (XI.13).

NOTES

- 1 Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, ed. Santorre Debenedetti and Cesare Segre (Bologna, 1960). References in parentheses are to canto and stanza. Translations are those of Barbara Reynolds, *Orlando Furioso*, 2 vols. (New York, 1975). References in parentheses are to volume and page number.
- 2 For a different, but not incompatible, interpretation of this episode, see William J. Kennedy, "Ariosto's Ironic Allegory," *MLN*, 88 (January 1973), 44-67.
- 3 See Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, ed. C.H. Grandgent, rev. Charles S. Singleton, *Inferno*, canto XXI (Cambridge, Mass., 1972).
- 4 Aeneas tears branches from the myrtle bush/Polydorus as a cover for his altars: that the gods might protect him as he wanders in search of a new land, he offers sacrifices to their power.
- 5 See A. Bartlett Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic* (Princeton, 1966), pp. 148-51.
- 6 D.S. Carne-Ross, "The One and the Many: A Reading of the *Orlando Furioso*," *Arion*, NS 3, No. 2 (1976), 157-58.
- 7 See R.W. Hanning, "Ariosto, Ovid, and the Painters: Mythological Paragone in *Orlando Furioso* X and XI," *Ariosto 1974 in America* (Ravenna, 1976), p. 113.
- 8 I am indebted to Daniel Javitch's interpretation of this episode in his article, "Rescuing Ovid from the Allegorizers," *Ariosto 1974 in America*, pp. 85-98. See esp. pp. 94-97.
- 9 Cf. Javitch, p. 96.
- 10 Carne-Ross, p. 153n.
- 11 See A. Bartlett Giamatti, "Sfrenatura: Restraint and Release in the *Orlando Furioso*," *Ariosto 1974 in America*, p. 31. See also "The One and the Many," pp. 158 and 214-15n., and Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (New York, 1968), p. 154.

Poetica e storia

0 *Poetica e poesia*

Occorre preliminarmente constatare che il rapporto indicato dall'enunciato non ha ricevuto un esame approfondito e neppure un'analisi particolare e circoscritta né da parte di chi della nozione di poetica si è occupato in sede teorica né da parte di chi di essa si è servito in sede di lavoro critico. Tale vuoto è tanto più sorprendente in quanto mentre chi si è mosso primariamente o principalmente su questo ultimo terreno s'è trovato presto, e si può dire da subito, nella necessità di cercare di stabilire l'estensione, l'articolazione, la duttilità strumentale della nozione che veniva adoperando, seppure per esigenze pratiche e operative — tuttavia non mai tanto unicamente pratiche e operative da non includere un insieme implicitamente obbligato e notevolmente esteso di motivazioni metodologiche e culturali, — e insomma s'è trovato di fronte un problema teoretico qual è anche e sempre un problema metodologico, chi ha indagato intorno alla consistenza teoretica della nozione ha dovuto, da una parte, procedere ad una valutazione critica degli usi e delle identificazioni di essa in vari tempi e in vari campi e discipline (quello dei prodotti artistici e la linguistica, ad esempio), dall'altra, saggiarne la consistenza nel confronto con nozioni e strumenti di indagine che la situazione culturale generale proponeva (arte, stile, struttura). Senza dire che, come l'operatore critico ha avuto bisogno di un momento, e spesso di momenti vari, di controllo metodologico e teorico, così il teorico ugualmente da subito si è dovuto provare a verificare sul terreno delle espressioni artistiche la propria meditazione e conseguente elaborazione. È giusto anzi, sebbene possa apparire ovvio, chiarire che qualunque sia stato il processo di avvicinamento alla nozione e l'avvertimento della sua utilità e necessità, l'esigenza che si è sentito di essa ha potuto fiorire al cospetto di un complesso di interrogativi, posti da fatti artistici, che le consuete coordinate strumentali e ideologiche non riuscivano a soddisfare. Sotto la pressione che si trasforma in esigenza inelusibile la poetica ha così ottenuto un suo spazio e ha preso un suo posto di fronte all'estetica.

Li ha, per la precisione, riottenuti, se si pensa che fino alla fine

del XVI secolo almeno era proprio la nozione aristotelica di poetica a comprendere il momento della riflessione filosofica sull'arte, cioè l'estetica, e che nello studio dei fatti artistici, proprio nel Cinquecento ancora, le si opponeva caso mai una disciplina con caratteristiche più pratiche di ordinamento e di esecuzione quale la retorica. Allora anche avveniva che le tendenze platonizzanti della cultura proponessero una denuncia della inconciliabilità dei registri che nella tradizionale concezione della poetica si annidavano: era nelle contingenze del riaffioramento, della ricircolazione e, nel prosieguo, del consolidamento di quelle tendenze, le quali determinavano uno scontro con la tradizione principale del pensiero occidentale appoggiata all'aristotelismo nelle sue molteplici e diverse riproposizioni, che metteva proprie radici quella disciplina che nella cultura romantica e idealistica sarebbe l'estetica. La quale si avanzava con minaccioso volto rivolto alla retorica, come strumento sprovvisto di connotati filosofici, e dunque puramente pratico-operativo, e alla poetica, come nozione addirittura confusa ed incerta, divisa tra un momento puramente precettistico ed un altro assolutamente filosofico. Che oggi si possano riproporre nozioni di poetica e di retorica connotate da una propria totale autonomia e non disposte a riconoscere una loro posizione subalterna, ancillare, empirica rispetto all'estetica, non vuol dire già che si sono riaccesi antichi conflitti che sarebbero in ogni caso astratti, anche se nel loro tempo non lo furono per nulla, ma vuol dire che le ragioni di certi tipi di indagine e di ricerca non sono parse affatto acquisite, emarginate e infine cancellate per sempre dal prevalere per lunghi tempi delle ragioni di altri modi e tipi di ricerca; e che, insomma, la mente ha bisogno di maggior numero di strumenti di lavoro, di più sottili articolazioni del proprio procedere, di distinzioni e riferimenti più direttamente a contatto con l'opera artistica.

1 *Autonomia della poetica.*

La riappropriazione di autonoma dignità che la poetica ha, dunque, ottenuto nella cultura odierna rispetto particolarmente a retorica e a estetica, ha determinato una chiarificazione di fondo intorno alle qualificazioni che le possono competere: possono competerle, si dice, e non le competono senz'altro, poiché non si può dire che il lavoro attuabile intorno alla nozione di poetica sia concluso, e insomma pretendere di offrirne una definizione sarebbe piuttosto un imbalsamarla che un farla vivere. Tra tali qualificazioni possibili vi è in primo luogo quella relativa al punto di vista da cui considerarla o, è meglio dire, relativa alle contingenze da cui è sorta: si deve cioè distinguere tra la poetica degli artisti e la

poetica degli studiosi, la prima elemento di riflessione e di organizzazione in atto nel fare artistico, la seconda strumento di penetrazione, comprensione e spiegazione (o se si vuole, più modestamente, di illuminazione sufficiente) dell'opera. Nel primo dei due sensi si intendono non solo i programmi (anzi, questi sono compresi solo sotto una particolare angolazione, che ha da essere particolarmente severa, in quanto molte cose che possono apparire importanti e magari centrali, lungo il cammino del fare in direzione del compimento, vengono poi invece scartate), ma anche e soprattutto, con le idee intorno all'arte di un artista, le componenti linguistiche, stilistiche, ideologiche che sono presenti nel fare; nel secondo si tratta di una decifrazione concettuale che potrà dirigere la ricerca sulla natura e sulle strutture dell'opera sia nella sua incubazione e costruzione sia nella sua realizzazione e nel suo compimento.

Derivano da questa prima qualificazione quelle particolari che competono a ciascuno dei due sensi ora indicati: ché quanto a poetica dei poeti si è distinto tra poetica esplicita, piuttosto idee sull'arte e sul fare artistico che riflessioni scaturenti dall'interno del fare, e poetica implicita, che contempla da una assoluta prossimità le scelte di volta in volta compiute dall'artista, e quanto a poetica degli studiosi si è dovuto separare un'attitudine teorica, sollecita soprattutto a rinviare ad una decifrazione precisa del campo e degli oggetti attinenti alla poetica, da una direzione di lavoro, interessata ad operazioni critiche di particolare agiata individuazione delle poetiche: si è dovuto separare cioè il discorso del filosofo da quello del critico. Del quale ultimo — è forse ridondante ma non inutile ripeterlo — l'istanza teorica va considerata ormai come un reale elemento teoretico anche se si attua sul terreno della pratica, su quel terreno empirico insomma che con troppa facilità e soprattutto con preconcepita decisione le filosofie idealistiche hanno emarginato e squalificato quale possibile produttore di conoscenza.

2 *Storia della poetica e storia della poesia.*

Riconosciuta l'autonomia della poetica e le sue principali possibili qualificazioni, i passi necessari da compiere sono parsi quelli che riuscissero a determinare al centro di quale rete di rapporti essa si potesse venire a trovare. Uno di questi rapporti è certamente quello con la storia. Ed è rapporto che ha grande importanza decifrare, sia per gli sfondi culturali che implica, sia per la possibilità che esso offre di raggiungere altre qualificazioni della nozione: e sono, con

ogni probabilità due prospettive che si intersecano tra di loro fittamente.

Si dovrà prima di tutto ricordare che tra le prime intuizioni della poesia quella secondo cui essa sarebbe ciò di cui si fa storia opposto alla poesia di cui storia non si fa, appare oggi, anche a chi la formulò in questi termini approssimativi, del tutto inefficiente: per la ragione, semplice ma buonissima, che essa tratteneva la nozione di poetica dentro ad una concezione dell'estetica che la rifiutava totalmente, quella idealistico-crociana. Sicché, il rifiuto che consegue anch'esso a uno scontento generalizzato e che non è qui il luogo di giustificare e di spiegare, dell'idea che della poesia non si fa storia e che la storiografia artistica consiste unicamente nel giudizio nullifica la richiesta che, non potendosi quella storia, si faccia storia di qualcosa d'altro, la poetica appunto, la quale ha il merito di essere prossima, ma anche risulta subalterna — occorre aggiungere, — alla poesia e all'arte. Si potrà e dovrà insomma osservare che in ogni caso fare storia poetica è cosa diversa e distinta che fare storia della poesia, poiché operando in un determinato campo e su certi oggetti non si potrà mai ottenere qualcosa che definisca un altro campo e illumini oggetti diversi. In una prospettiva in cui la poetica, analizzata e ricostruita, semplicemente riporta alla poesia si viene anche a ricostruire un *unicum* che rende inutile, svuota di senso l'operata distinzione. È chiaro che, procedendo in siffatta maniera e in questa prospettiva, c'è qualcosa che non funziona, è un processo di ricerca che si interrompe e vanifica, o rende puramente strumentali le distinzioni che si sono operate. Ciò che non funziona è facile da individuare, non trattandosi d'altro che della nozione idealistica di arte, luogo della effusione sentimentale, della conciliazione dei contrasti, della levigata armonia, svuotata di tutto ciò che non entra nella sua contemplabilità, privata di tutto ciò che sono i suoi oggetti concreti: risulta cioè quella scelta platonico-classicistica che è stata da tempo riconosciuta.

3 Del "far storia"

Si fa, dunque, storia della poetica come si fa storia della poesia o della retorica, o non si fa storia di nulla. E in particolare non si vede come non si possa pensare una storia della poetica operativa, la poetica dei poeti, che in quanto riflessione sul fare si dispone per l'appunto in successione storica, così come una storia della poetica conoscitiva, la poetica degli studiosi, che non è nient'altro che un

processo di conoscenza, quindi uno svolgimento storico, sia essa operata dal critico che dal filosofo.

A questo punto ci si deve chiedere che cosa vuol dire far storia: e ci si trova improvvisamente impigliati nel riferimento obbligato alle concezioni filosofiche della storia che da circa due secoli hanno impegnato scelte culturali profonde e hanno animato la discussione intorno alla storia. In tali concezioni hanno prevalso le soluzioni dialettiche che nella versione idealistica si sono configurate come teleologie, cioè letteralmente dottrine delle cause finali, e insomma altro non appaiono che conversioni di antichi provvidenzialismi che la cultura romantico-spiritualistica ha fatto largamente, e perfino in sedi insospettate, ricircolare e che in ogni caso compromettono quelle soluzioni di vedute finalistiche, ottimistiche e tali di conseguenza che dallo scontro tra gli opposti fanno scaturire il momento di reale avanzamento, la nuova condizione spirituale, la quale finisce col giustificare, non solo spiegare, tutto ciò che è accaduto per la sua stessa necessità. Non è che questo finalismo non sia stato avvertito dagli stessi idealisti, dai quali sono state tuttavia approntate delle risposte che, come quella che contempla l'esito della dialettica nella raggiunta libertà dello spirito, non appaiono meno tendenziosamente ottimistiche e in sostanza precostituite, a parte l'impressione che lasciano di puro verbalismo. Di fronte alla versione idealistica della dialettica quella materialistica ha cercato di muoversi su un terreno più concretamente storico: da una parte, individuando nell'economia la molla segreta della storia e, in conseguenza del suo rifiuto di ogni spiritualismo e della sua critica dell'ideologismo, si è messa al riparo dal teleologismo, dall'altra ha cercato di costruire una visione particolareggiata delle forze storiche, di individuarle nei loro movimenti anche in direzioni opposte, di registrarne i sussulti, e ha contemplato infine la possibilità delle rotture e dei ribaltamenti, del ricostruirsi in situazioni nuove di aggregazioni vecchie o anche del comporsi di gruppi secondo una naturale tendenza. Non che la concezione materialistico-dialettica della storia non abbia subito involuzioni anche gravi e compromettenti: basterà pensare al profetismo che ha assunto nella sua traduzione politica per rendersene conto. Tuttavia occorre valutare quanto di questo profetismo sia piuttosto conseguenza dell'incontro, nel suo stesso manifestarsi e poi nel suo progredire con le impostazioni, certamente antispiritualistiche, ma intrinsecamente ideologizzate, del positivismo, che non elemento a sé connaturato. Sicché avvertire attivamente la necessità oltre che l'opportunità di separare severamente positivismo da materialismo storico sarà raccomandazione non mai abbastanza ribadita. Inoltre occorre riconoscere

quanto certi materialisti abbiano sentito e sentano l'obbligo di liberarsi non solo di ogni profetismo, sia esso di origine teologica ovvero di origine positivistica (derivi cioè da un accoglimento passivo delle teorie delle cause finali o da quelle delle cause prime, che sono certo, comunque, diversamente imputabili), ma anche da ogni ottimismo che non sia quello della volontà.

Non è questa l'occasione per insistere su — e anzi ripercorrere su tracce date — questo discorso, né quella di segnare le differenze tra idealismo e materialismo moderni che è cosa o scontata o tale da investire altri compiti. Quanto si è qui detto serviva solamente a mostrare l'opposizione permanente tra le due soluzioni dialettiche prevalenti di una concezione filosofica della storia, e si aggiunga pure a segnalare la possibilità di svolgimenti che offre la soluzione materialistica e la totale inutilizzabilità di quella idealistica. La quale, peraltro, ha nutrito quell'atteggiamento culturale che chiamiamo storicismo e lo ha nutrito in modo che sono rimaste in esso più che le postille non solo delle teorie dei nessi storici, ma anche del teleologismo più compromesso e del giustificazionismo più gratuito. Cosí per lo storicismo far storia resta riconoscere quei nessi e prospettarli dentro alle linee di un finalismo che comporta un atteggiamento fondamentale di giustificazione totale: per il materialismo storico, o è forse meglio dire senz'altro marxismo critico, invece, far storia significa riconoscere la forza, determinare rapporti, individuare gli esiti, analizzare le ragioni, penetrare nelle stratificazioni, smontare le ideologie, e insomma far critica delle conoscenze per accertare quanto si è conosciuto. Conoscere è quindi istituire un rapporto, non stabilire delle categorie. Forse sarà da fare un discorso ulteriore sulla dialettica almeno per una demitizzazione del concetto, ma non è compito che ci si possa ora addossare. Basta sottolineare l'inconciliabilità di una nozione idealistica, e conseguentemente storicistica, della storia e del far storia e una nozione materialistica.

4 *Sincronia*

Applicate alla poetica, le su esposte considerazioni fanno vedere che non è possibile pensare alla storia di essa in termini di idealismo e di storicismo: questo implica la giustificazione dell'accadente in funzione nell'evento finale e la poetica non ha invece lo scopo di produrre di queste giustificazioni; il che è abbastanza per sé evidente quando si discorra di poetica operativa, o dei poeti, i quali non sanno certo in anticipo quale sarà il punto di approdo;

ma deve esserlo anche sul terreno della poetica conoscitiva, o degli studiosi, i quali potranno produrre un buon livello di ricerca intorno alle poetiche nella misura in cui riusciranno a non guardare ad esse dall'esito da loro conosciuto in precedenza e che è l'opera finita. Quanto alla connessione tra storia della poesia e idealismo non sarebbe neppure il caso di farne cenno poiché è quest'ultimo a rifiutarla decisamente: ma importa tuttavia affermare relativamente al rapporto storia-poesia che, se la poesia è un esito, o un fatto, o, più in generale ancora, semplicemente una cosa che esiste, non v'è nessuna ragione teoretica che di essa non si possa fare storia e bisognerà solo vedere come una prospettiva storica, cioè diacronica, si possa applicare ad essa.

Ma si resterà qui strettamente alla nozione di poetica e al suo proprio rapporto con la storia. E la prima osservazione da fare sarà che della nozione di poetica ci si potrà servire e insomma — che è esattamente la stessa cosa — essa ha la sua consistenza sia fuori della storia che dentro alla storia. Una prova sia pure indiretta ma immediata è offerta da coloro che hanno inteso la poetica in senso linguistico, naturalmente trovandosi nella condizione di applicare ad essa due delle fondamentali coordinate della linguistica moderna, cioè sincronia e diacronia, anche se con l'avvertimento che, mentre uno studio sincronico è ad un livello avanzato sia nella pratica delle indagini sulle strutture sia in teoria, quello diacronico non ha ancora ricevuto adeguate attenzioni. Anche negli altri sensi nei quali la nozione di poetica è stata o può essere intesa la considerazione di essa in una dimensione di fuori, di prima o di dopo, della storia è immediatamente praticabile sia che si ponga attenzione alla poetica esplicita che alla poetica implicita. Relativamente alla prima la possibilità di una esplorazione sincronica della rete o del sistema di idee che la costituiscono o in essa concorrono, si tratti di una apposita e circostanziata teoria dell'arte o semplicemente di sparse annotazioni, si tratti anche di un bagaglio ideologico o sentimentale che l'artista ha o ha creduto di avere compiutamente elaborato, non solo è ovvia ma è esplicitamente necessaria ove questi dati esistano. Quanto alla seconda, se anche la percezione e l'esame di ciò che la costituisce, cioè la riflessione che accompagna il fare e insomma il senso critico attivo di ciò che si sta operando, sarà più intrinsecamente annodato con la prospettiva diacronica, tuttavia è sempre attuabile un isolamento di singoli momenti o anche di un intero processo di elaborazione con circoscritti limiti di spazio. Sicché la prospettiva sincronica risulta operante e necessaria per ogni momento dell'indagine o della costruzione di poetica.

5 *Diacronia*

Tuttavia le idee intorno all'arte di un artista, di un gruppo o di un'età così come il bagaglio ideologico o sentimentale che si accompagna ad esse, e la riflessione sul fare artistico svolta dai produttori in prossimità elaborativa del fatto artistico, e d'altronde l'analisi e la ricostruzione critiche di tutto quanto si è ora elencato possono disporsi diacronicamente secondo un loro ritmo interno di svolgimento o anche sullo sfondo di un processo del tempo esterno ad esse. La praticabilità della prospettiva diacronica non è meno ovvia e, a seconda dell'opportunità dei casi, non meno necessaria che per la prospettiva sincronica.

Si tratta semmai di individuare il rapporto che tra sincronia e diacronia si stabilisce al cospetto della poetica. Se anche questa potesse essere concepita come una struttura e quindi connessa sostanzialmente o principalmente all'idea di sincronia, poiché si sa bene che il momento sincronico di una struttura non è parso totalizzante ed esauriente a illuminarla e spiegarla, e che il ricorso alla successione delle strutture, cioè all'idea di diacronia, è risultato necessario e naturalmente conseguente alla definizione sincronica della struttura stessa, non vi sarebbe difficoltà a istituire una consistente separazione tra i due momenti e, a seconda dei casi presi in esame, insistere adeguatamente sull'uno o sull'altro di essi. Senonché solo in forma molto generica la nozione di poetica può essere parallelizzata al concetto di struttura: e per quanto da questo parziale parallelismo si possano derivare utili suggestioni e informazioni, tuttavia occorre riflettere che nel caso della struttura operazioni separate di sincronia e diacronia si presentano con una loro intrinseca necessità che difficilmente si può trasferire al campo della poetica. Giacché si tratta di cose diverse anche qualitativamente, essendo la struttura un concetto di tipo fisico-matematico e quindi uno strumento per compiere operazioni definite su materiali di diversa natura e la poetica una nozione che si concretizza in un campo disciplinare. Sicché allo stato attuale, per quanto concerne in senso stretto la poetica, si può avanzare l'ipotesi che il momento dell'analisi sincronica sia accompagnato anzi avvenga in presenza di quello diacronico, che, insomma, sincronia e diacronia si presentino con le caratteristiche di una dicotomia non mai interamente scioglibile. Il momento sincronico e quello diacronico si manifestano, dunque, nel campo della poesia sulla base di un reciproco e costante rinvio, di una collaborazione attiva e fruttuosa.

6 *Della storiografia artistica*

Poetica e storia istituiscono, dunque, un rapporto nella misura in cui vengono concepite l'una sgombra di ogni strumentalismo che

la renderebbe funzione di qualcosa di più mobile e di prevalente come sarebbe l'estetica, e cioè nella sua propria e totale autonomia, l'altra libera da ogni ipoteca finalistica. Su questa base tale rapporto risulta indispensabile, mantenendo la poetica la sua intera apertura fenomenologica e la storia la sua intrinseca dimensione filosofica di equilibrio tra soggetto ed oggetto, tra conoscente e conosciuto.

In questa prospettiva resta da prendere in considerazione la storiografia artistica, che si configura come storia delle poetiche allo stesso modo e nello stesso momento in cui si configura anche come storia della poesia, o se si vuole dell'arte e dei fatti artistici insomma, e come storia della retorica. Si potrà perfino dire che storiografia artistica è soprattutto storia delle poetiche, ma si tratterà di una affermazione che ha solo la validità del presente, perché ci si trova nella condizione di non poter specificare con certezza che cosa sarebbe storia della poesia: dal che consegue piuttosto un invito alla sospensione e alla attesa di adeguata indagine e riflessione piuttosto che alla decisione impegnativa e pregiudiziale. Ma poiché per retorica, e storia della retorica quindi, è ben avviato e sicuro il processo di indagine o almeno il terreno su cui ci si muove, si potrà intanto con tutta serenità affermare che nella storiografia artistica operano insieme storia delle poetiche e storia delle retoriche.

Los Angeles, 1978.

Università di Roma

Giovanna as John the Baptist and the "disdegno" of Guido

Lloyd Howard

Dante links Cavalcanti's lady, Giovanna, with Beatrice in the *Vita Nuova* XXIV. "For that day," Giovanna appears first as John the Baptist, and Beatrice follows as Christ. Beatrice's role as the vehicle for Dante's salvation is implicit in both the *Vita Nuova* and the *Divine Comedy*; yet, nothing has been said regarding the possibility of Giovanna having a similar role for Guido. Was Giovanna's presence in the *Vita Nuova* XXIV to have no importance for Guido?

In the bulk of Cavalcanti's extant poetry, Giovanna is portrayed as that pitiless lady who places ever more distance between herself and the poet. Cavalcanti discusses how a love-sick poet can be freed from the torments of love by means of thinking of other things in "Guata Manetto, quella scrignutuzza."¹ Guido does precisely this. He directs his thoughts away from Giovanna and to philosophy, outside the bounds of courtly love.²

If Beatrice could be seen as a positive vehicle whereby in following her Dante would be saved, for Cavalcanti one could conclude that Giovanna's attributes sent him to perdition. Her attributes would be her cruelty and obstinance. His perdition would be his moving outside of courtly love poetry and into his brand of philosophy, namely Averroism, as reflected in "Donna me prega."³

Why, when the relationship between Giovanna and Guido was very much on the wane, on more than one occasion did Dante seek a reconciliation between them? Apparently Dante wished to adopt Giovanna as a very different vehicle from that one used by Guido. It shall be argued that Dante sees Giovanna as emblematic of the correct road for the erring Guido to follow in this life, in very much the same way that Dante sees the thrust of his own relationship with Beatrice. However, there is a major difference. While Dante abandons Beatrice for a brief period only to return to her with more fidelity than ever, Guido abandons Giovanna permanently.

Guido's disenchantment with this relationship is at the core of

his extant poetry. With the exception of Guido's few youthful poems of praise, almost all his poetry bemoans the reality that Giovanna does not look upon his plight sympathetically. In fact, she takes great delight in his suffering. In light of this, the reader is not surprised when Guido responds negatively to Dante's first attempt to bring these straying lovers together. I am speaking of Dante's "Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io," and Guido's response, "S'io fosse quelli che d'amor fu degno."⁴

The exchange reads as follows:

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vassel, ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio;
sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.
E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:
e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi.⁵

S'io fosse quelli che d'amor fu degno,
del qual non trovo sol che rimembranza,
e la donna tenesse altra sembianza,
assai mi piacereia siffatto legno.
E tu, che se' de l'amoroso regno
là onde di merzé nasce speranza,
riguarda se 'l mi' spirito ha pesanza:
ch'un prest' arcier di lui ha fatto segno
e tragge l'arco, che li tese Amore,
sì lietamente, che la sua persona
par che di gioco porti signoria.
Or odi maraviglia ch'el disia:
lo spirito fedito li perdona,
vedendo che li strugge il suo valore.⁶

While Dante's request falls within the genre where he wishes for a hypothetical situation in which the lovers and their ladies would interact in an ideal situation, just the same, it is possible that Dante meant this to be the first of a number of serious messages for Guido. It is unlikely that Dante did not know of the rift that had grown between Guido and his lady. Such being the case, Dante either wanted to open up still fresh wounds, something hardly plausible, or, more credibly, he hoped Guido would carry on in the

plazer genre and write more optimistic poetry. Dante has grown out of Guido's shadow and has learned that he can write superior poetry in an optimistic manner. He is inviting Guido to do likewise.⁷

Guido rejects Dante's proposal. He explains that his lady is more cruel than the others and therefore he cannot remain a "fedele" in Love's court. With this refusal, one may question if this heralds the beginning of the parting of the ways for the two poets. Dramatic, tormented lines make up the substance of Guido's extant poetry; yet, the maturing Dante, who is not so influenced now by Guido, wishes Cavalcanti to reject that kind of poetry for which he has become renowned.

One problem that Contini notes in "Guido, i' vorrei" is the association here of Giovanna with Dante's "donna de le trenta" who is not Beatrice but probably Dante's screen lady.⁸ The screen lady appears in the *Vita Nuova* as one of essential importance for Dante. It is on account of her, that Beatrice refuses to greet Dante, which ultimately leads Dante on his first step out of traditional courtly love and into a second stage where he no longer demands something in return from Beatrice, namely "mercede."⁹ He realizes that to praise her alone is all the reward he requires. Dante, consequently, needed the screen lady in order to gain a greater understanding of Beatrice and all she will later become. Giovanna has a similar role to that of the screen lady in the *Vita Nuova* XXIV, in that she too is a necessary first step before attaining Beatrice. Therefore, as opposed to questioning the pairing of the screen lady with Giovanna, one might conclude that the Dante of the *Vita Nuova* XXIV could have looked back at "Guido, i' vorrei" and realized that Giovanna, like the screen lady, should be seen as one who anticipated Beatrice.

According to Barbi, the sonnet "Io mi senti' svegliar dentro a lo core" circulated separately from the *Vita Nuova*, probably a short time before Beatrice's death in June 1290.¹⁰ This means that Dante's desire here to discuss Guido's past beloved actually occurs on two occasions: first in "Io mi senti'" and later in the prose of the *Vita Nuova* XXIV of which the sonnet then becomes a part (in around 1292 when the *Vita Nuova* was written).

Dante's message to Guido in "Io mi senti'" is like that one in his prose where he is hopeful Guido will return to Giovanna. By displaying Giovanna and Beatrice in this close relationship Dante might be anticipating Guido will see that just as Dante values Beatrice, so too, he should value Giovanna.

A further, more subtle indication of this same message could be Dante's adoption of Giovanna's *senhal*, Primavera. Guido calls his

lady Primavera in the early *ballata*, "Fresca rosa novella," which was addressed to Dante. There is manuscript evidence that this was one of Guido's earliest works, written when he looked on the love experience as something salutary and ideal.¹¹ With Dante's mention of Primavera, in this sonnet addressed to Guido, it might be considered Dante's response to "Fresca rosa novella." There has been a span of a number of years, but perhaps only now does Dante see a reason to press the issue. It is here that Guido must be reminded of that period when he wrote about love so optimistically as to call his lady an "angelicata criatura."

Dante's message to Guido in the prose of Chapter XXIV is more direct. In praise of Giovanna, Dante states:

. . .io vidi venire verso me una gentile donna, la quale era di famosa bieltade, e fue già molto donna di questo primo mio amico. E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera; e così era chiamata.

The notion that Dante places Guido's ex-lady on such a pedestal is remarkable. All is over between Guido and Giovanna now; yet, Giovanna is so central. Dante goes on to reveal precisely what his thoughts are concerning Guido's feelings toward Giovanna:

Onde io poi, ripensando, propuosi di scrivere per rima a lo mio primo amico (tacendomi certe parole le quali pareano da tacere), credendo io che ancor lo suo cuore mirasse la bieltade di questa Primavera gentile . . .

Again there is that suggestive *senhal*, Primavera, as Dante attempts, in vain, to reconcile the differences between Guido and Giovanna.

The most famous passage of Chapter XXIV is where Dante calls upon his reader, "per questa venuta d'oggi," to look upon Beatrice as Christ:

E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. Queste donne andaro presso di me così l'una appresso l'altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: "Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; ché io mossi lo imponentore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire prima verrà, però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: 'Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini'."

Considering the focus on Giovanna here, it would be odd for the reader not to probe Dante's message to Guido (let the reader be

reminded that the *Vita Nuova* is dedicated to Guido); yet, this is precisely what has come to pass. There has been much discussion regarding Giovanna's importance for an understanding of Beatrice's role; however, nothing has been said regarding the importance of Giovanna's role as John the Baptist for Guido. Through Giovanna's role as John the Baptist, Dante's criticism of Guido goes much further than simply being one of too much pessimism and the understood rejection of Giovanna as *domina*. If Guido denies Giovanna in her role as John the Baptist, followed by Christ, we are talking about the salvation of the soul.

When Dante quotes John the Baptist's words, "Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini" ("I am the voice of one crying in the desert: prepare the way of the Lord") John 1:23, the reader ought to question the importance of these words for Guido's personal situation. Bruno Nardi has shown, I believe unquestionably, that Guido Cavalcanti was an Averroist.¹² Here in the *Vita Nuova* we witness Dante's last attempt, through Giovanna, to call Guido out of the desert to Christ. This voice of the one crying, "for today," is Giovanna's voice. It is that same Giovanna whom Guido has abandoned in recent years.

Giovanna cries into that ungodly "deserto," that very same "deserto" which will appear again in *Inferno* I. Here, Dante chooses to follow Virgil on the correct path to salvation. So this is the difference between Dante and Guido. Beatrice cries into the "deserto," through Virgil, and Dante follows him out of the desert and toward salvation. Giovanna's cry into the desert meets no response. Guido is quite content to remain in his own "dark wood" of Averroism. Cavalcanti had the choice that everyman has in life. His choice was through Giovanna which he rejected.

The question of Guido's choice appears in *Inferno* X, one of the most studied and argued cantos in the *Divine Comedy*, in part because of the view to be taken regarding Guido's perdition. Guido's father, Cavalcante dei Cavalcanti, begins:

... "Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
mio figlio ov' è? e perché non è teco?"

E io a lui: "Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno".

Le sue parole e 'l modo de la pena
m'avean di costui già letto il nome;
però fu la risposta così piena

Di súbito drizzato gridò: "Come?
dicesti "elli ebbe"? non viv' elli ancora?
non fiere li occhi suoi lo dolce lume?". (58-69)

With Cavalcante's inquiry regarding the whereabouts of son Guido, and why Dante and Guido are not together, the reader is called to think back to that time when Guido and Dante were in fact inseparable. There was this "foursome": Guido and Giovanna, Dante and Beatrice. Dante declares that he is being led to Beatrice, and this is the way I interpret the famous "cui" of line 63, and the salvation that she represents.¹³ Guido also had a courtly lady, but he abandoned her, something Dante had hoped Guido would not do. It could be, that had Guido kept his Beatrice, namely Giovanna, he would have been shown the right way.

It is opportune to recall that even the Beatrice of the (*Divine Comedy*), stripped of her allegorical meaning, is still the *domina* of Dante's courtly love poetry. This reminder, here, is central to our understanding of Guido's situation. When Guido holds Beatrice in disdain, we must direct our thoughts to his own courtly lady, namely Beatrice's precursor, "for today," that John the Baptist, Giovanna. Everyman has his own way to salvation. Guido's way, as is understood in the *Vita Nuova*, was to begin with Giovanna. Dante dedicated the *Vita Nuova* to Guido in the hope that he would return to Giovanna and the optimistic view of love that would declare this action. Implicit in Dante's vain attempt was his desire for Guido to abandon his particular brand of philosophizing.

The way of Guido's salvation, then, would have been to keep Giovanna and from there to attain what Beatrice represents. Looking at this in another way, if we recall the final two lines of "Io mi senti": "Amor mi disse: "Quell'è Primavera, / e quell'ha nome Amor, sí mi somiglia"" we see Giovanna as Beauty (Primavera - Beauty) and Beatrice as Love. First Guido would be attracted by the beauty; however, later, this courtly love stage would be transcended and Guido could move on to the love represented by Beatrice ("per questa venuta d'oggi" as Christ). But Guido disdains Beatrice in *Inferno* X. He disdains her by not caring to hold on to Giovanna, the necessary prerequisite. Dante makes it clear to Guido in the *Vita Nuova* that Giovanna is the prerequisite, when he gives her the role of John the Baptist to herald the coming of Beatrice as Christ.

Dante's use of the past remote "ebbe" misunderstood by Cavalcante and argued by Dante scholars ever since, would refer back to that moment when Guido abandoned the right road that would

lead to all that Beatrice represents, by rejecting Giovanna and turning to Averroist philosophy.

Dante would most likely have seen Guido's moment of refusal (to which the "ebbe" would refer) back in the *Vita Nuova* when John the Baptist's words try to reach Guido in the guise of Giovanna for that day.¹⁴ Guido, however, did not heed that cry into the desert, and so he held the Lord or, "per questa venuta d'oggi" Beatrice, in disdain.

The two moments at issue here, the *Vita Nuova* XXIV and the *Inferno* X, must be studied side by side in order to have a full understanding of Dante's message concerning Guido. This is not to say, however, that Dante's perceptions of Guido do not change. Indeed they do. Just as Dante says that Guido still has some feeling for Giovanna's beauty, in the *Vita Nuova* XXIV, so too, then, he had hope for Guido's soul. This is no longer the case in *Inferno* X, written some years after the death of Dante's once "first friend."

University of Victoria

NOTES

- 1 For an analysis of "Guata Manetto" and the effects of distraction on the love-sick poet, see Lloyd Howard, "An Interpretation of Cavalcanti's 'Guata Manetto, quella scignutuzza,'" *Canadian Journal of Italian Studies*, 1 (1978) 183-87.
- 2 Singleton talks about the way in which Beatrice directs Dante's will beyond courtly love, in Charles S. Singleton, "Dante: Within Courtly Love and Beyond," *The Meaning of Courtly Love*, ed. F. X. Newman (Albany, 1968), pp. 43-54. In Guido's case one word changes. There is no movement "beyond" courtly love. Instead there is movement "outside" of courtly love.
- 3 See Bruno Nardi, "L'averroismo del 'primo amico' di Dante," *Studi danteschi*, 25 (1940), 43-79; "Noterella polemica sull'averroismo di Guido Cavalcanti," *Rassegna di Filosofia*, 3 (1954), 47-71, for an in depth study of Guido's Averroism as reflected in "Donna me prega."
- 4 Both Barbi as well as Foster and Boyde places "Guido i' vorrei" a number of years before the writing of the *Vita Nuova*. They agree that Guido's response, "S'io fosse," reflects a moment when he was still in love with Giovanna, even though he is in great torment. This love no longer exists at the time of the *Vita Nuova*. See Michele Barbi and Francesco Maggini, *Rime della 'Vita Nuova' e della giovinezza* (Firenze, 1956), pp. 193-98; Kenelm Foster and Patrick Boyde, *Dante's Lyric Poetry*, (Oxford, 1967), II, 54-55.
- 5 All quotations from Dante's minor works are taken from the critical edition of the Società Dantesca Italiana (Firenze, 1960); all quotations from the *Divine Comedy* are from *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi (Milano, 1966-67).
- 6 The edition used for Cavalcanti is that of Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, (Milano, 1960), II, 487-567, which basically reproduces Favati's critical edition.
- 7 The first three words of line 1 of Dante's sonnet, "Guido i' vorrei," state in a forthright manner that Dante wants something of Guido. It is to be remembered that the first line of a sonnet is of preeminent importance, considering that it is also the title of the sonnet. While it is true that Lapo is mentioned as well, the

poem is addressed to Guido. If anything, considering Guido's response, this only serves to remind us that Guido is not only abandoning Dante, but others as well in the *Stilnovo*.

- 8 For Contini's discourse, see Dante Alighieri, *Rime*, ed. Gianfranco Contini (Torino, 1946), p. 36.
- 9 Singleton speaks of the importance the screen lady holds for Dante's movement into the second stage of love in the *Vita Nuova* in Charles S. Singleton, *An Essay on the Vita Nuova* (Cambridge, 1949), p. 88.
- 10 Barbi, pp. 108-109.
- 11 See Guido Cavalcanti, *Le rime*, ed. Guido Favati (Milano, 1957), pp. 121-123. Favati explains how "Fresca rosa novella" is found on the most ancient of all the manuscripts (the "Pe" Manuscript) which contain Cavalcanti's extant poetry.
- 12 See Nardi's two articles in "note 3" which analyze "Donna me prega" and reflect the extent of Cavalcanti's Averroism. Also, see Paul O. Kristeller, "A Philosophical Treatise from Bologna Dedicated to Guido Cavalcanti: Magister Jacobus de Pistorio and his 'Quaestio de felicitate'" in *Medioevo e Rinascimento*, (Firenze, 1955), I, 427-63.
- 13 I agree with the bulk of modern scholars who accept the "cui" in line 63 as a dative not an accusative, meaning Beatrice, not Virgil, is held in disdain by Guido. Two studies that have done much to convince many Dantists are S.A. Chimenz, "Il disdegno di Guido e i suoi interpreti," *Orientamenti culturali*, 1 (1945); A. Pagliaro, "Il disdegno di Guido," *Letterature moderne*, 1 (1950).
- 14 While Cavalcanti's date of birth cannot be pinpointed, he was roughly five to ten years Dante's senior. This would mean that Cavalcanti was probably in his mid-thirties, or better his "mezzo del cammin" of his life when the *Vita Nuova* was written and, possibly, when Giovanna cried out to him.

The Chalice in Dante's *Paradiso**

Judson Boyce Allen

When Charles Singleton wished to defend Dante's *Commedia* against those who did not wish to take seriously its allegory, he said that "the fiction of the *Commedia*, is that it is not a fiction."¹ No one who traverses the landscapes of Hell and Purgatory, and the lights of Heaven, can ever remember merely material worlds without, in some sense, measuring their reality according to the report of Dante's words. Though Dante frequently says that his memory was inadequate,² his report of it seems privileged in the memories of his readers. One of Federigo di Montefeltro's early biographers felt it sufficient proof of someone's existence and importance that he had been mentioned by Dante, because this author footnotes so many in that fashion.³ A fifteenth-century annotator of the *Thebaid* of Statius reports that Statius was the only Christian "auctor" — his proof is Dante's witness.⁴ We all, I think, correct our memories of real experiences by Dante's normative images — we find moral as well as aesthetic profit in deciding when in Hell or Purgatory or Heaven to put our own friends and enemies, and the people of good or evil fame of our own day. All these responses are correct, I think, because "the fiction of the *Commedia* is that it is not a fiction" — because its images: its swamps, walls, gates, people, terraces, and metaphors, even its very words, are saturated not only with the verisimilitude which makes the *Commedia* an illustrator's delight, but more important with the cognitive power, that power to inform, to stimulate insight and the sense of having had insight, which we feel before any experience or memory of fact which we recognize as true.

As Dante himself tells us, his poem is an ethical treatise,⁵ and its final achievement is ethical: the will finds itself moving perfectly, under the rule of the love which moves the sun and other stars. But the way to that achievement is cognitive, through a vast journey of images which empty themselves upward, which are provisional one by one but entirely adequate as a series, and which often gain their full meaning not by being explained, but by being followed by what comes next or after. Thus we understand Farinata when we meet Cacciaguida; we understand the plight of those who have

lost the light of intellect when we ascend into the Heaven of his most light; we understand Dante's sick fascination with the dropsical falsifiers and counterfeiters (for he, after all, is a maker of the fiction that is not a fiction) when he spends his coin of faith in Paradise (XXIV.84). The strategy of the poem is not that Dante tells us, but that we see for ourselves, as he did — the geography is real, and explicates itself.

Heaven, however, is only an image. Its inhabitants tell us that what appears is an accommodation to Dante's powers. The astronomical heavens, of course, are real, as planets in orbits, but their reality is but heaven's accommodating fiction, behind which is the ineffable God. As Dante ascends the heavens, he meets, in the moon, in Mercury, and in the sun, various characters, who make for him a kind of climax in the dancing circles of the sages of philosophy and theology. Above this point we have the image first, and then its inhabitants. In this upper part of heaven, above the sun — that is, above the discursive knowledge of the philosophers — Dante's images as such carry a heavier weight than before, because we are above what can be strictly said, and must see what can be seen.

Let us take these images as a single whole — that is, let us look, not at the images in the poem, but at the image of the poem. First, at the bottom of the series, there is the cross in the circle of Mars — the cross on whose sacrifice all else stands. Above that is the band of the motto: *Diligite iustitiam* . . . We must imagine this motto on its band as forming a circle. The "M"'s become eagles — iconographically, of course, we will have both. Standing in this encircling band of inscription is the vertical of Saturn's ladder, at the top of which is the great ball of the heavens with its band of zodiac, and in particular the twins: Gemini. Above them is the great cup of the rose, in the company of angels, and above that, poised in space, is the divine emblem of the interlocked circles, containing the image of man. The result, taking all these icons as one picture, drawn in the literal words of a journey through space, is a chalice, with an elevated host above.⁶

That this stack of icons will compose a picture of a chalice is conceptually obvious; to construct its literal image in the mind is more difficult. Fortunately, there is a convenient medieval version of it. In Siena, in the middle of the thirteenth century, Pacino di Valentino, a goldsmith, invented a new kind of chalice.⁷ Traditionally, chalices had been rather squat, with large hemispherical cups, sometimes with handles. They could be decorated with incised or low relief ornament, some of it representational. The new Sienese chalice was taller, with a narrower and more parabolic

cup and without handles, and featured large numbers of iconographic enamels in medallions. It is clear from surviving examples that the enamels were made separately, so that it would have been possible to make substitutions, and to order a chalice with some particular iconographic program.

The fashion for this type of chalice spread quickly throughout Italy, and became the dominant form until long after Dante's time. The spread and acceptance of the fashion occurred, obviously, during Dante's impressionable years. The earliest surviving example is now in Assisi. It was commissioned by Nicholas IV for the basilica of St. Francis about 1290. Dante may well have seen it. This chalice has an elaborate iconographic program, executed in enamels, most of them still in place. Around the foot, the knop, the stem, and the cup, there are nine series of enamels, all but the lowest of which include eight medallions each. The bottom series, around the foot of the chalice, contains eight large and eight small medallions. The large ones represent the Crucifixion, the Virgin, St. Francis with the stigmata, St. Anthony or St. Bonaventure, the Virgin with child, Pope Nicholas IV, St. Claire, and St. John of the crucifixion. The smaller medallions alternating contain various beasts and an angel. The next series represents birds of prey, flying in attack postures. The third is a series of faces and angels, and includes what appears to be a winged bull. The fourth and fifth are again birds of prey. The sixth, a series of large circular medallions on the equator of the knop, are apostles and saints; one represents Christ blessing. The seventh and eighth are again birds of prey, and the ninth, which consists of petal-like shapes supporting the chalice cup, represents angels in various postures of praise. It is an enormously impressive object.

Its iconographic program is not, of course, the same as Dante's. But it is similar in crucial respects. It has the crucifixion and the angels in the right places, and it is full of eagles. More important, it has a formal complexity equal to that of this part of the *Commedia*.

Other surviving examples confirm this impression. All the chalices which I have seen or seen described have a medallion of Christ crucified on their bases, at the place which must correspond to Dante's cross in Mars. The two which I have seen personally have many medallions representing birds of prey, which may well be eagles, in various active postures. On one of them, now at Princeton, "the cup proper is set into a collar of six petals on which are incised seraphs with red enamelled wings."⁸ I have not seen any example with a zodiacal knop, but one exists which has a stem decorated with columns in a ladder-like fashion.⁹ The inscription

on the Assisi chalice mentions the donor and maker; this may be customary,¹⁰ but is of course not necessary.

I would not, of course, argue that Dante copied the *Paradiso* detail for detail from some then existing Sienese chalice. Rather, I would suggest merely that the major images of the poem from Mars up, if drawn in a single vertical set, do compose an image of a chalice. The chalice style new in Dante's day is impressive chiefly for its iconographic complexity — a complexity obviously analogous to that of Dante's poem. These two facts are a happy convergence, which lend external plausibility to an insight. Ultimately, of course, we may see the chalice only if the poem requires it. We may see the chalice if the Eucharist is an appropriate conclusion for such a poem as Dante's, and if Dante's doctrine of images is one with the Eucharist is, in medieval terms, "convenient."

That the Eucharist is appropriate we can learn from the Middle English *Pearl*, a poem simpler than Dante's but doctrinally congruent. There also a visionary poet confronts a blessed and loving lady in the environs of paradise. Like Dante, the dreamer of the *Pearl* comes to the end of the poem in desire, but the dreamer, seeking to satisfy desire, goes further than Dante takes his pilgrim, so that the narrative of the poem includes the departure from the dream and the return to this life. In this return, the dreamer is given the experience of Christ in the Mass, which "in þe forme of bred and wyn/ Þe preste vus schewe3 uch a daye" (1209-10). The same experience, of course, was Dante's once he left the poem, in the continuing Eucharistic celebration of the Church, as well as, perhaps, in the mosaics of San Vitale in Ravenna.

Even more, I think, the Eucharist is "convenient" — it is an image which both confirms and fulfills the strategy of images which the *Commedia* enacts. This position, I realize, is controversial, because it is now fashionable to find Dante essentially pessimistic about language,¹¹ about signs and images, because both memory and the "alta fantasia" fail under the burden of final cognition, and because throughout the poem images admit their cognitive inadequacy in various ways.

No one can deny that Dante does reject a certain kind of poetic language — his quotations of his own poems in the *Commedia* constitute both a rejection of and an act of contrition for the idealizing language of *dolce stil nuovo*, and of the *Convivio*'s philosophic apostasy. These are expressed in images which are false because they do not keep their promises:

imagini di ben seguendo false,
che nulla promession rendono intera. (*Purg.*XXX.131-132)

But in repenting of these, Dante rejects one language in the act of achieving another.

One can argue this achievement from a host of passages. Of these, one of the most telling and literally clear is Dante's definition of language in *Paradiso* XXVI, in the context of his meeting with Adam. The crucial passage is Adam's definition of the fall:

Or, figliuol mio, non il gustar del legno
fu per sé la cagion di tanto essilio,
ma solamente il trapassar del segno. (115-117)

Singleton translates "il trapassar del segno" as "the overpassing of the bound."¹² Adam has, as it were, run a Stop sign. This, theologically, is what it must mean, but this translation ignores the pun. Absolutely, the fall is the trespass of signs — that is, acting on the desire for immediate rather than mediated knowledge. Language, of course, existed in Paradise. Adam made it and used it, as he says in this canto ("l'idioma ch'usai e che fei," l.114), and as Genesis confirms (2:20). If sin is the trespass of the sign, then innocence is the acceptance of the sign, in anticipation, of course, of the Logos who would have become the Incarnate sign even had there been no fall. If the sign was even wounded in the fall, it was so only by becoming mutable. —

ché l'uso d'i mortali è come fronda
in ramo, che sen va e altra vene. (*Par.*XXVI.137-138)

Yet even this image is corrected and redeemed by being a repetition of Dante's good image of love, earlier in the very same canto. His right love is the love of "le fronde onde s'infronda" (64) that garden which presumably is all of enduring creation, and this love corresponds to God's goodness because of the successful mediation of those leaves. Dante thus says, "Am'io cotanto/ quanto da lui a lor di bene è porto" (ll. 65-66). The tree image, the very image whose sign was trespassed, bears and sheds and bears again those linguistic leaves whose changing reflects mortality but still does not fail to communicate good.

Adam himself, who has explained all this to Dante, is a sign of signing. He appears covered with "la 'nvolgia" of light, but in spite of (or perhaps because of) this *involucrum* he, his meaning, and his intention are perfectly clear. Communication is perfect. Adam knows Dante's wish without Dante's speaking it, because Adam knows God, who is a perfect similitude of all things, including Dante's wish. Further, this is the canto in which Dante is examined

in love, whose teeth (l. 51) evoke Augustine's metaphor of the hermeneutic teeth of the Church in the *De doctrina Christiana*.¹³ Dante's examiner in love is the apostle John, the Evangelist of the Word made flesh. Dante's blindness, as the apostle clearly indicates, makes him a converted Saul to Beatrice as Ananias, and further expresses confidence in the flesh which, taken as image, can become the sight-giving Word. Unlike Honorius in the *Elucidarium*,¹⁴ Dante does not make linguistic mediation the defining feature of man's fallen condition, so much as one of the chief goods salvaged from his primeval innocence — the good, in fact, whose trespass was the Fall.

Dante's fiction is not a fiction, ultimately, because the people and things he encounters in it achieve the condition of language. They become — they can be taken as — words. This is what figuralism means. As material things, subject to history and mortality, none of them is perfect — not even the stars, for there shall be a new heaven and a new earth. But their imperfection and their mortality as things does not exist to deconstruct their power as words — just the reverse. It is the capacity of fallen flesh to become Word, under the divine preoccupation, which makes conceivable the salvation of fallen flesh. To be merely material is to be inadequate by definition. But this inadequacy, when the *alta fantasia* fails, leaves the mind struck ("mente fu percossa," l. 140) with insight, and the will perfectly moved. In the daily life of Dante's moral mortality, lived as it was within medieval Christian presumptions, which all of this *Commedia* of anagogy describes and interprets, it is not required, nor is it possible, fully to know and understand God. It is merely necessary to eat and drink his presence, in the sign which by medieval definition is what it represents but cannot fully resemble. All of the images of the heavens above the sun, drawn together at once upon a paper, picture but a simple cup. But that for Dante, by the necessary definition of faith, was enough.

Marquette University

NOTES

*This paper, which was presented at the Fifteenth International Congress on Medieval Studies, sponsored by the Medieval Institute of Western Michigan University, 1980, is an adaptation of two excerpts from my book, *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages: A Decorum of Convenient Distinction*, to be published by the University of Toronto Press, and is printed with the permission of the Press.

1. Charles Signleton, "The Irreducible Dove," *Comparative Literature*, 9 (1957), 129.

2. See especially Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy* (Princeton, 1979), pp. 260-74.
3. Pierantonio Paltroni, *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico Duca d'Urbino* (Urbino, 1966), pp. 41-3.
4. At *Thebaid* VI.936, "praemissa fides," the commentator says; "Hoc Statius, et hoc antequam fuisset Christianus, et nullus poetarum fuit Christianus nisi ipse, et idem Dantes ipsum ponit." Florence, Biblioteca Nazionale MS. II. II. 55, fol. 173.
5. The letter to Can Grande, in which this classification is stated, reflects the standard form and attitude of the literary *accessus*. Poems were normally classified as ethics by medieval critics.
6. I am happy to thank an undergraduate student, Jeanne Von Hof, for this insight.
7. Ippolito Machetti, "Orafi Senesi," *La Diana: Rassegna d'Arte e Vita Senese*, 4, fasc. 1 (1929), 5-110. This is the standard article on the subject; Pacino is dealt with on page nine. See also Charles Oman, "Some Sienese Chalices," *Apollo*, 81 (1965), 279-81, and Marvin J. Eisenberg, "A Late Fourteenth Century Italian Chalice," *Record of the Art Museum*, Princeton University, 10 (1951), 3-11.
8. Eisenberg, p. 7.
9. Alinari N. 52246: Perugia Gall. Naz. (early 14th c.).
10. Another chalice with the inscription "Picinus de Senis me fecit" is in the Museum at Lyons. Eisenberg, p. 10, n. 12.
11. Of this fashion, Mazzotta's *Dante, Poet of the Desert* is magisterially an example.
12. Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, translated, with a commentary, by Charles Singleton, *Paradiso* I (Princeton, 1975), XXXVI.117, p. 297.
13. *De doct. Christ.* II.6.
14. Honorius distinguishes knowledge "per scientiam" and knowledge "per experientiam" — the first less direct than the second, and therefore presumably mediated through signs. Before the fall, men knew good "per experientiam" and evil "per scientiam" — after the fall, his condition was reversed. See the *Elucidarium* I.14, in Migne, P.L. CLXXII, 1119.

Capuana e l'impersonalità

Enrica Rossetti

Uno studio che voglia analizzare il verismo italiano, o l'opera letteraria di uno degli scrittori di quel periodo, come ad esempio, Luigi Capuana, non può esimersi da un'indagine accurata di uno dei concetti fondamentali dell'epoca, "l'impersonalità." Questo termine è sempre ricordato quando si menzionano scrittori come Zola, Verga, Capuana, o movimenti letterari come il realismo, il naturalismo, e il verismo. Spesso, però, il significato di questa parola è frainteso o per lo meno semplificato in quanto si riduce a indicare l'atteggiamento di uno scrittore o di un lettore di fronte ad un'opera letteraria o ad un personaggio. Nell'opera critica di Luigi Capuana, il termine "impersonalità" (e se non il preciso vocabolo, almeno il concetto) è utilizzato frequentemente ed a distanza di anni, dal 1867 al 1904.¹ È una delle nozioni che è sviluppata più coerentemente nella sua critica ed è certamente quella che ha sollevato il maggior interesse nei critici. Per potere arrivare ad una formulazione del significato di "impersonalità" per Capuana, bisogna prima considerare come la critica ha esaminato questo problema, e poi cercare di individuare il significato di questo concetto per il romanziere che è considerato come il suo maggiore divulgatore, Emile Zola. Una successiva analisi dell'opera critica di Capuana dovrebbe permetterci di stabilire il cammino che "l'impersonalità" ha percorso nello sviluppo teorico del Nostro, e in che modo si avvicina o si allontana dall'apparato teorico di Zola.

La critica capuaniana sembra attuarsi su due livelli distinti: quella che si occupa del Capuana-critico, e quella che invece si sofferma sul Capuana-narratore.² Analizziamo, prima, i commenti della critica per quanto riguarda il concetto "dell'impersonalità" come loro lo vedono svilupparsi nell'opera teorica o critica di Capuana.

È interessante notare che la maggior parte di questi critici associano il termine "impersonalità" con gli interessi scientifici di Capuana. Essi, cioè, considerano che l'impersonalità propugnata dal Nostro, nasce dal suo desiderio di rimanere fedele ai canoni scientifici che stavano acquistando un'importanza preponderante nella società del secondo Ottocento. Secondo i critici la scienza

offriva, ad un Capuana che tentava di stabilire alcune norme basilari sulle quali la narrativa italiana poteva appoggiarsi per costituire poi un edificio simile, se non superiore a quello francese, offriva dicevo un metodo, un atteggiamento con il quale un eventuale scrittore poteva affrontare la realtà. Gli scienziati nei loro laboratori indicavano ai romanzieri la via da seguire: il loro atteggiamento freddo, clinico, preciso, privo di ogni emozione era un esempio dell'atteggiamento ideale di uno scrittore di fronte alla realtà che voleva rappresentare. Secondo la critica, Capuana ha percepito questo aspetto della scienza e lo ha inserito nel suo edificio teorico verista (o realista che si voglia) chiamandolo "impersonalità." I maggiori critici sembrano d'accordo nel ridurre il concetto di "impersonalità" che Capuana propugna nella sua opera critica ad una semplice equazione: impersonalità = atteggiamento scientifico.

Benedetto Croce è sicuramente il maggior critico capuaniano in quanto ha influenzato una larga parte della critica successiva. Si è occupato sia del Capuana-critico sia del Capuana-narratore (come vedremo più avanti). Guardiamo prima quello che Croce scrive a proposito del concetto di "impersonalità" nel Capuana-critico. Nel suo articolo intitolato "Luigi Capuana" e pubblicato nella *Critica* nel gennaio 1905,³ Croce vede l'avvicinamento di arte e scienza come una delle numerose contraddizioni che si ritrovano nell'apparato critico di Capuana. Secondo lui, l'arte per essere valida deve essere libera, personale e suscitare emozioni sia nello scrittore sia nel lettore. La scienza, invece, dalla quale Capuana ricava il suo concetto di "impersonalità," cerca di inserire l'arte in schemi fissi togliendole la spontaneità, la freschezza e soprattutto la possibilità di commuovere mostrando apertamente i suoi sentimenti. Questo giudizio negativo di Croce sembra avere dato il tono alla più gran parte della critica successiva.

Luigi Russo, nel suo libro intitolato *I Narratori*,⁴ parla del concetto di "impersonalità" di Capuana come di uno "scrupolo scientifico piuttosto che di una speciale disposizione e commozione lirica"⁵ sostenendo poi che tale concetto costituisce un elemento esterno della sua critica che nasce dalle sue idee logiche e scientifiche. Paul Arrighi, in *Le vérisme dans la prose narrative italienne*,⁶ vede anche lui in Capuana, il binomio impersonalità-scienza, ma lo fa risalire al maggior esponente del naturalismo in Francia, Emile Zola. Secondo lui, Capuana ha trovato in Zola l'esempio di quello che cercava di affermare in Italia: il romanzo che ricavava dalla scienza "la méthode objective et l'impassible sérénité."⁷ Arrighi riduce le differenze tra le teorie di Zola e quelle di Capuana a

semplici modificazioni rese necessarie dalle diverse circostanze ambientali.

Luigi Incoronato in un articolo intitolato "Poetica di Luigi Capuana"⁸ sostiene che Capuana identifica "l'impersonalità" con il punto di vista critico necessario allo scrittore per approfondire le sue conoscenze della realtà. Secondo Incoronato, però, tale "impersonalità" deve manifestarsi solo ad un livello superficiale; perché, se essa è utilizzata in modo troppo analitico, può produrre l'indifferenza nei confronti dell'opera d'arte sia nello scrittore sia nel lettore. (L'influenza di Croce è qui evidente.)

Altri critici come Giulio Marzot⁹ e Umberto Bosco¹⁰ si limitano ad indicare che il concetto di "impersonalità" di Capuana è derivato dal mondo scientifico. Bosco poi sottolinea (riecheggiando forse Croce) che l'oggettività (o "impersonalità") è un canone sbagliato della scuola realista senza però offrire spiegazioni per una tale affermazione.

Uno dei critici più recenti dell'opera teorica e narrativa di Capuana, Carlo A. Madrignani, si occupa del concetto di "impersonalità" partendo da un punto di vista leggermente diverso da quelli già esaminati. Se nel suo libro *Capuana e il naturalismo* Madrignani parla di "metodo positivo"¹¹ per quanto riguarda la teoria del romanzo, spiegando la presenza di tale metodo nell'elaborazione mentale di Capuana e insistendo sugli interessi scientifici e soprattutto sull'ammirazione per filosofi come Hegel, Taine e De Meis; egli, però, non identifica questo "metodo positivo" con il concetto di "impersonalità." La parola come tale appare nella sua discussione solo quando si occupa del rapporto Capuana-Verga. Egli infatti sostiene che tale concetto viene definito da Capuana come la capacità dell'autore di annullarsi dalla sua opera, di creare l'illusione che l'opera si sia "fatta da sè."¹² Egli nota che tale idea probabilmente nasce dalla comune ammirazione di Capuana e di Verga per Zola; ma sarebbe soprattutto l'opera di Verga a concretizzare il concetto di "impersonalità" elaborato teoricamente da Capuana. Occupandosi, poi, del primo romanzo di Capuana, *Giacinta*, Madrignani ritorna su questa sua definizione "dell'impersonalità": "Insomma impersonalità vuol dire spersonalizzazione dello scrittore e accettazione impassibile del comportamento del personaggio, qualunque esso sia."¹³ Vedremo più avanti in che modo questa definizione, anche se accettabile, è però parziale e incompleta.

I critici che si sono occupati del concetto di "impersonalità" nell'opera narrativa di Capuana non raggiungono risultati molto diversi da quelli appena esaminati; sembra che essi accettino un punto di vista stabilito e rimangano fermi ad esso senza cercare di

oltrepassarlo. Anche qui la critica limita il termine di "impersonalità" a significare la mancanza o la perdita della personalità dello scrittore nell'opera d'arte. In alcuni rari casi, questo è visto come un elemento positivo in quanto permette allo scrittore di nascondersi dietro i suoi personaggi e di mettere in rilievo la loro personalità. La maggior parte della critica capuaniana, però, è d'accordo nel considerare tale "impersonalità" come un aspetto negativo che finisce per rovinare l'opera d'arte. I critici sono unanimi nello spiegare questo loro atteggiamento negativo nei confronti "dell'impersonalità": un'opera che non riflette i sentimenti del suo autore non può risultare altro che fredda, non può né commuovere il lettore né suscitare in lui altro che indifferenza.

Ancora una volta non è molto difficile rintracciare quelle che potrebbero essere le origini di tali idee: Francesco Torraca e Benedetto Croce. Già nel 1885, Francesco Torraca, nel suo libro *Saggi e rassegne*,¹⁴ sottolinea il fatto che i personaggi nelle opere letterarie di Capuana, e soprattutto nelle novelle, sembrano vivere una vita indipendente da quella dell'autore che sparisce dietro di loro. Questa vitalità dei personaggi riesce a nascondere un certo grado di indifferenza da parte di Capuana e dei lettori per i casi dei personaggi. C'è da notare qui che Torraca non considera questa indifferenza come un difetto di Capuana-narratore. Capuana non fa altro che rappresentare la realtà tale quale come è. Secondo Torraca, se un personaggio fallisce nel suo tentativo di risvegliare i sentimenti del lettore, è perché è fallito in questo tentativo anche nella realtà.

Il giudizio negativo che pervade tutta o quasi tutta la critica capuaniana sembra prendere spunto dalla critica di Benedetto Croce. Sempre nel suo articolo del 1905, Croce insiste sul fatto che un'arte impersonale non può esistere proprio perché l'arte deve esprimere i sentimenti e le emozioni che la realtà suscita nell'artista. Capuana, applicando la teoria "del"impersonalità" alla sua arte (teoria che per Croce viene definita come una mancanza assoluta di sentimenti), toglie la spontaneità all'arte e lascia il lettore indifferente. Croce scrive:

Di questa dottrina dell'impersonalità il Capuana è stato, in Italia, il più Valido e ardente difensore. . . . L'arte impersonale dovrebbe essere un'arte che non ride e non piange, che non lascia trapelare simpatie e antipatie, che non colora passionalmente e sentimentamente le proprie rappresentazioni. Ora, un'arte siffatta non c'è mai stata e non potrà mai essere.¹⁵

Vedremo più avanti come tale definizione del concetto di "impersonalità" limita il termine e lo colora di sfumature ideologiche delle quali Capuana non intendeva farsi promotore.

Il punto di vista di Croce è però importantissimo in quanto viene riecheggiato dalla critica successiva. Lorenzo Gigli, nel *Romanzo italiano da Manzoni a D'Annunzio*,¹⁶ avvicina Capuana a Zola, soprattutto per il fatto che il lettore non riesce a trovare traccia dei sentimenti e del giudizio dello scrittore nell'opera letteraria. Gigli chiama questo elemento la "fredda obbiettività"¹⁷ di Capuana.

Una spiegazione abbastanza chiara, anche se limitata e limitativa, del termine "impersonalità" nell'opera narrativa di Capuana viene offerta da Achille Pellizzari nel suo libro *Il pensiero e l'arte di Luigi Capuana*.¹⁸ Anche Pellizzari avvicina Capuana a Zola per il fatto che basa la sua opera sull'"osservazione positiva."¹⁹ Tale osservazione permette allo scrittore di rappresentare senza deformazioni personali la realtà. Tale "impersonalità" può, però, essere pericolosa in quanto può ridurre l'opera d'arte ad una semplice fotografia della realtà. Fino a qui Pellizzari, come potremo verificare più tardi, sembra avvicinarsi al significato che Capuana intendeva veramente dare al termine "impersonalità." Il critico però non riesce a continuare senza ricadere nei presupposti già stabiliti da altri: l'impersonalità inevitabilmente sfocia nella freddezza dell'opera d'arte. Egli scrive:

... dove è impersonale il narratore, là è impersonale anche il lettore. Dove le passioni e i lineamenti degli uomini non sono filtrati e trasformati attraverso la coscienza poetica dell'artista, colà manca la capacità di commuovere gli spettatori.²⁰

Fortunatamente, secondo Pellizzari, Capuana non raggiunge spesso questo livello di impersonalità, ma resta piuttosto uno "spettatore partecipe"²¹ salvando così la propria opera.

Anche la critica successiva riprende questo tema. Luigi Tonelli, nel suo articolo "Il carattere e l'opera di Luigi Capuana,"²² menziona il fatto che il Capuana-narratore è troppo obbiettivo per potere esprimere i suoi sentimenti e le sue emozioni nelle sue opere. Giulio Cattaneo, in "Prosatori e critici dalla Scapigliatura al verismo,"²³ sostiene che il metodo impersonale di Capuana consiste nel fatto che i personaggi e le situazioni sono narrati senza nessun rapporto apparente con il pensiero dell'autore.

Giuseppe Marchese, nel suo libro *Capuana poeta della vita*,²⁴ si ferma ad analizzare a lungo il concetto di "impersonalità" in Capuana-narratore. Secondo lui, le caratteristiche "dell'impersonalità" di Capuana sono le seguenti: 1) debolezza di sentimento; 2)

mananza di interesse dell'autore per la materia, perché crede che questo sia uno dei canoni del naturalismo e vuole esserne un esponente (ciò che produce però è solo il disinteresse del lettore); e 3) mancanza di spontaneità. È ovvio che Marchese considera "l'impersonalità" di Capuana come il limite delle sue opere, e soprattutto delle sue novelle *Profili di donne*, *Homo!*, *Paesane*, e *Nuove paesane*. L'opera di Capuana è dunque fredda e artificiosa proprio perché è impersonale.

Roberto Bigazzi, nel suo libro *I colori del vero*,²⁵ si sofferma soprattutto sul fatto che l'autore di un'opera impersonale perde la propria personalità per mettere in rilievo quella dei personaggi. Il tono peggiorativo della critica precedente non sembra connotare la critica di Bigazzi. Egli continua, però, sottolineando il fatto che "l'impersonalità" di Capuana è derivata dal metodo scientifico; ciò che gli permette di studiare la realtà impassibilmente.

Come abbiamo notato alcuni critici capuaniani sostengono che ci sia uno stretto rapporto teorico tra Zola e Capuana per quanto riguarda il concetto di "impersonalità." Una breve analisi delle idee di Zola a questo proposito ci permetterà di constatare che tale rapporto è spesso apparente e superficiale.

Prima di tutto Zola insiste sul fatto che un artista debba assolutamente cancellare ogni traccia di elementi personali dalla sua opera. Nel suo *Roman expérimental*, Zola cita la definizione di *artista* data da Claude Bernard;²⁶ definizione che egli rifiuta categoricamente:

"Qu'est-ce qu'un artiste? C'est un homme qui réalise dans une oeuvre d'art une idée ou un sentiment qui lui est personnel." Je repousse absolument cette définition. . . .²⁷

La ragione per la quale un romanziere deve completamente obliterare la sua personalità è, per Zola, chiara e evidente: la personalità dello scrittore falsifica la realtà che si cerca di studiare e rappresentare. E questo perché la si viene a giudicare secondo i propri gusti, senza osservarla come è veramente. Ecco cosa scrive Zola:

Un romancier qui éprouve le besoin de s'indigner contre le vice et d'applaudir la vertu, gâte également les documents qu'il apporte, car son intervention est aussi gênante qu'inutile; l'oeuvre perd de sa force, ce n'est plus une page de marbre tirée d'un bloc de la réalité, c'est une matière travaillée, répétée par l'émotion de l'auteur, émotion qui est sujette à tous les préjugés et à toutes les erreurs. Une oeuvre vraie sera éternelle, tandis qu'une oeuvre émue pourra ne chatouiller que le sentiment d'une époque.²⁸

Come può dunque uno scrittore creare un'opera "vraie" e "éternelle"? La risposta di Zola è: attraverso "l'impersonalità." Questo termine ora viene a indicare quell'atteggiamento scientifico, freddo, preciso, clinico che abbiamo visto molti critici rimproverare a Capuana. Un tale atteggiamento implica la completa imparzialità dello scrittore; ma potrebbe anche includere la sua totale indifferenza di fronte alla materia studiata. Zola comunque sostiene che "l'impersonalità" è necessaria per rappresentare fedelmente la realtà:

... le roman naturaliste ... est impersonnel, je veux dire que le romancier n'est plus qu'un greffier, qui se défend de juger et de conclure. Le rôle strict d'un savant est d'exposer les faits, d'aller jusqu'au bout de l'analyse, sans se risquer dans les synthèses; les faits sont ceux-ci, l'expérience tentée dans de telles conditions donne de tels résultats; et il s'en tient là, parce que s'il voulait s'avancer au delà des phénomènes, il entrerait dans l'hypothèse; ce seraient des probabilités, ce ne serait pas de la science. Eh bien! le romancier doit également s'en tenir aux faits observés, à l'étude scrupuleuse, de la nature, s'il ne veut pas s'égarer dans des conclusions menteuses. Il disparaît donc, il expose simplement ce qu'il a vu. Voilà la vérité; frissonnez ou riez devant elle, tirez-en une leçon quelconque, l'unique besogne de l'auteur a été de mettre sous vos yeux les documents vrais.²⁹

Se ci sono degli ovvi punti di contatto tra la teoria di Zola e quella di Capuana per quanto riguarda "l'impersonalità," il discorso di Capuana è, però, più approfondito e complesso. Compiendo il lavoro che egli stesso ci indica ("... ecco ... il mio credo letterario. Invece di riassumerlo potrei metterlo insieme citando una buona quantità di brani di miei articoli di critica ..."³⁰) è possibile dedurre che il suo concetto di "impersonalità" (come d'altronde la sua teoria del romanzo) si sviluppa su due piani ben distinti del procedimento artistico: 1) quello dell'*osservazione* della realtà; e 2) quello della *rappresentazione* nell'opera d'arte della realtà osservata.

Esaminiamo in primo luogo il significato della parola "impersonalità" al momento dell'*osservazione* della realtà.³¹ Innanzitutto, lo scrittore deve affrontare la realtà con un atteggiamento scientifico e clinico, cioè deve osservare la natura freddamente, senza provare emozioni o sentimenti per quello che sta studiando; proprio come uno scienziato, che è di fronte ad un caso interessante sul quale sta conducendo degli esperimenti. Egli deve rimanere completamente impassibile e indifferente anche di fronte a situazioni che potrebbero facilmente commuoverlo. Questa fase "dell'impersonalità" permette allo scrittore di scoprire la realtà esterna, il mondo concreto e fisico che lo circonda. Il contatto con Zola è evidente.

Capuana stesso ammette il suo debito nei confronti del romanziere francese, del movimento letterario che si è formato intorno a lui, e del movimento scientifico che lo ha preceduto:

Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo . . . e tal'influenza si traduce nella *perfetta impersonalità* di quest'opera d'arte.³²

È chiaro che Capuana qui intende identificare "l'impersonalità" con l'atteggiamento scientifico associato con parole come "positivismo" e "naturalismo." Capuana parla spesso anche "dello scrupolo di scienziato"³³ di Zola o della sua "convinzione di fare nello stesso tempo un lavoro d'arte e di scienza."³⁴ Tali discorsi sembrano dare ragione a quei critici che notano un rapporto tra il concetto di "impersonalità" di Capuana e il mondo scientifico. La discussione del Nostro, però, non termina qui. La realtà così esaminata, cioè la realtà esterna, è solo una verità parziale. Lo scrittore deve perciò procedere più in là.

Nella seconda fase "dell'impersonalità" (sempre al momento dell'*osservazione* della realtà), l'artista deve compiere quello che possiamo chiamare un'immedesimazione di sé con la natura studiata. Egli vive con le persone nel loro ambiente, partecipa ai loro problemi quotidiani, alle loro lotte per sopravvivere, piange e ride con loro. L'esempio che Capuana dà come modello da seguire e come livello artistico da raggiungere è quello fornito da uno scrittore suo contemporaneo: Giovanni Verga. Egli scrive a proposito di Verga e dei personaggi di *Vita dei campi*:

L'artista . . . si è fatto piccino con loro, sentendo e pensando a modo loro, usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed efficace. . . .³⁵

Contrariamente a quello che si potrebbe pensare leggendo questa frase, l'immedesimazione dello scrittore con i personaggi e l'ambiente sotto osservazione non è un procedimento che lui utilizza per fare nascere nella propria anima legami affettivi o sentimentali. Non è nemmeno un mezzo che possa permettere allo scrittore di scoprire una società che rifletta le proprie idee politiche o sociali. È invece un modo di osservare e studiare l'altro lato della natura, cioè la realtà interna, i meccanismi vitali (quello che Capuana chiama *l'ideale* della natura). Questa realtà, non percepibile attraverso i sensi, ha bisogno di essere penetrata per essere capita. Lo scrittore, affrontando la realtà interna di un personaggio, può, sì, commuoversi (Capuana può così essere esentato dall'accusa di indifferenza), ma non può apertamente indicare le sue simpatie, o condanna-

re quelle azioni che possono essere, secondo lui, moralmente sbagliate. L'immedesimazione è il metodo utilizzato dallo scrittore per penetrare e capire la realtà interna della natura; e siccome l'artista non ha come scopo una sua personale gratificazione morale o sentimentale che sia, questo metodo è "l'impersonalità."³⁶ Analizzata dunque durante il lavoro di *osservazione*, "l'impersonalità" dello scrittore, non solo gli permette di studiare le apparenze esterne della natura *realtà*, ma gli dà anche modo di approfondire il suo studio fino ad includere le intime leggi della natura *ideale*. La fusione dei due mondi, esterno ed interno, o, se si vuole, *reale e ideale*, rappresenta quello che Capuana identifica con il termine *vero*;³⁷ lo studio del *vero* è, secondo lui, la base essenziale e indispensabile per la creazione di un'opera artisticamente valida.

Passiamo ora al secondo piano del lavoro artistico, cioè a quello della *rappresentazione* in un'opera d'arte del materiale diligentemente raccolto nella fase dell'*osservazione* della realtà. Come prima "l'impersonalità" dell'artista gioca un ruolo primordiale, anche se acquista connotazioni significativamente diverse da quelle che abbiamo visto fino ad ora. Quello che, in un primo momento, era stato l'atteggiamento scientifico, clinico e spesso indifferente dello scrittore, si traduce ora nella sua completa imparzialità. Egli, cioè, nella rappresentazione dei fatti osservati deve eliminare ogni giudizio personale che sia politico, sociale o morale. Deve soltanto attenersi a rappresentare personaggi che siano liberi di agire secondo le loro idee. Un tale ragionamento permette a Capuana di scrivere a proposito di Zola: "Infatti non resta indifferente, freddo o ironico e canzonatore . . . innanzi al soggetto del suo *studio*; anzi n'è tocco n'è commosso";³⁸ e poco dopo affermare, sempre parlando di Zola, che:

. . . la convinzione di fare nello stesso tempo un lavoro d'arte e di scienza, lo porta a dare alle proprie *creazioni* la minuta e meticolosa esattezza d'uno studio scientifico. Ed ecco perché lo vediamo rimpetto al suo tema compreso di una severa imparzialità. . . .³⁹

L'apparente contraddizione si spiega facilmente se si esamina no le parole sottolineate.⁴⁰ Il romanziere può commuoversi, provare emozioni, al momento dello *studio*, o quello che abbiamo chiamato *osservazione*, ed è quello che abbiamo verificato nella fase impersonale dell'immedesimazione dello scrittore con l'ambiente e i personaggi studiati. Quando, però, il romanziere è al momento della *creazione*, o *rappresentazione* della materia osservata, allora entra in gioco la sua imparzialità. La ragione che Capuana dà della

necessità per uno scrittore di essere imparziale è simile a quella di Zola:

Quando l'autore interviene col suo capriccio, colle sue idee, coi suoi sentimenti non può che guastare. È un elemento estraneo, un elemento accidentale, una cosa assolutamente contraria all'arte . . . toglie ai personaggi la libera personalità, li fa diventar dei burattini.⁴¹

Questa imparzialità dello scrittore non è, però, sufficiente secondo Capuana. Nella rappresentazione della materia studiata, l'artista deve procedere tanto avanti nella sua utilizzazione del metodo impersonale (visto qui come l'insieme degli elementi già menzionati) che viene a perdere la propria personalità; egli, cioè, si fonde con la sua opera. Il lettore non dovrebbe potere distinguere le idee dei personaggi da quelle del narratore dato che personaggio e narratore diventano uno. L'illusione dovrebbe essere tanto completa da fare sembrare che il lettore abbia avuto un contatto diretto con la realtà rappresentata, che l'opera si sia "fatta da sé."⁴² Se l'artista riesce a raggiungere questo alto livello di "impersonalità" (o, si potrebbe dire non-personalità), il risultato sarà la rappresentazione della realtà esterna ed interna, del *vero* precedentemente osservato, senza deformazioni causate dalla personalità dello scrittore, dalle sue idee politiche, sociali, o morali. Ancora una volta il modello da seguire per Capuana è Giovanni Verga. Solo lui, in Italia, ha saputo raggiungere "l'impersonalità" durante tutte le varie fasi del lavoro artistico e con tutte le sue connotazioni. È una delle ragioni per le quali l'opera di Verga è artisticamente valida. Capuana scrive:

Il Verga, che come artista sa il fatto suo, capisce benissimo che un romanziere ha l'obbligo di dimenticare, di obliterare se stesso, di vivere la vita dei suoi personaggi. E se tra essi c'è un mistico, il romanziere deve sentire e pensare come lui, non ironicamente, non criticamente, ma con perfetta obbiettività, lasciando responsabile il personaggio di tutto quello che sente e pensa. In questo senso il romanziere non deve avere nessuna morale, nessuna religione, nessuna politica sua particolare, ma penetrarle e intenderle tutte, spassionatamente, almeno per quanto è possibile. Con questo mezzo soltanto egli potrà mettere al mondo non fantocci, non manichini vestiti con una o con un'altra foggia, atteggiati in una o altra maniera, ma creature libere, viventi nella elevata serenità dell'atmosfera artistica.⁴³

È, perciò, chiaro che il concetto di "impersonalità" di Capuana va al di là del semplice rapporto arte-scienza, e che il significato del termine non si limita ad identificarsi con l'atteggiamento scientifi-

co di uno scrittore, come molti critici hanno voluto fare credere. In più, il contatto Zola-Capuana non è sufficiente per spiegare il concetto di "impersonalità" del Nostro. Se, come abbiamo visto, i due si avvicinano in certi particolari, l'elaborazione teorica di Capuana è molto più complessa e approfondita. "L'impersonalità" è per Capuana uno dei canoni fondamentali dell'opera verista; è uno dei metodi essenziali, uno degli strumenti indispensabili al mestiere di scrittore in tutte le sue varie fasi. Per terminare, Capuana non intendeva, parlando "dell'impersonalità" dell'arte, propugnare un'arte "che non ride e non piange, che non lascia trapelare simpatie o antipatie, che non colora passionalmente e sentimentalmente le proprie rappresentazioni"⁴ come pensava Croce. L'arte impersonale, secondo Capuana, è un'arte piena di passioni e di sentimenti, ma sono quelli dei personaggi e non quelli dell'autore; è un'arte che commuove, che non può lasciare indifferente il lettore proprio perché rappresenta casi veri, in modo tale che il lettore si trova in contatto diretto con i personaggi: li vede agire, li sente soffrire, e non può fare a meno di soffrire con loro, di ridere e di piangere con loro.

McGill University

NOTE

- 1 Le date si riferiscono alla prima pubblicazione degli articoli critici di Capuana, prima della raccolta in volumi, e ci diamo per queste della utilissima *Bibliografia di Luigi Capuana* di Gino Raya (Roma, 1969).
- 2 Alcuni critici si occupano dei due lati di Capuana come, ad esempio, Roberto Bigazzi o Giuseppe Marchese. Per quanto riguarda il concetto di "impersonalità," questi ripetono, però, gli stessi commenti sia per la critica che per la narrativa di Capuana.
- 3 Successivamente questo articolo è stato pubblicato nella *Letteratura della nuova Italia* (Bari, 1914-15), III, pp. 101-18.
- 4 Luigi Russo, *I Narratori* (Roma, 1923).
- 5 Ibid., p. 76.
- 6 Paul Arrighi, *Le vérisme dans la prose narrative italienne* (Paris, 1937).
- 7 Ibid., p. 259.
- 8 Luigi Incoronato, "La poetica di Luigi Capuana," in *Le ragioni narrative*, 1, fasc. 2 (1960), 42-58.
- 9 Giulio Marot, "Capuana critico" in *La nuova Italia*, 8, n.4 (1937), 97-102. Questo articolo è stato poi pubblicato nelle *Battaglie veristiche dell'Ottocento* (Milano-Messina, 1941), pp. 196-204 e 283-88.
- 10 Umberto Bosco, *Realismo romantico* (Caltanissetta-Roma, 1967).
- 11 Carlo A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo* (Bari, 1970), pp. 64-80.
- 12 Ibid., si veda pp. 118-24.
- 13 Ibid., p. 164. Altri articoli importanti per quanto riguarda la critica capuaniana sono: Gaetano Trombatore, "La critica di Luigi Capuana e la poetica del Verismo," in *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento* (Palermo, 1966), 73-106; Antonio Palermo, "La formazione critica di

- Luigi Capuana, " *Filologia e letteratura*, 4 (1964), 337-80; Gianni Oliva, "Luigi Capuana negli studi di un quindicennio (1960-1975): Problemi e orientamenti critici," *Cultura e scuola*, 58 (1976), 23-42.
- 14 Francesco Torraca, *Saggi e rassegne* (Livorno, 1885).
- 15 Croce, p. 104.
- 16 Lorenzo Gigli, *Il romanzo italiano da Manzoni a D'Annunzio* (Bologna, 1914).
- 17 Ibid., p. 56.
- 18 Achille Pellizzari, *Il pensiero e l'arte di Luigi Capuana* (Napoli, 1919).
- 19 Ibid., p. 23. Ritorna qui anche se con parole diverse il binomio impersonalità-atteggiamento scientifico. Il rapporto tra il positivismo e la scienza è ovvio.
- 20 Ibid., p. 30.
- 21 Ibid., p. 31.
- 22 Luigi Tonelli, "Il carattere e l'opera di Luigi Capuana," in *Nuova antologia*, 63 (1928), 1-18.
- 23 Giulio Cattaneo, "Prosatori e critici dalla Scapigliatura al verismo," in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (Milano, 1968), VIII, 367-72.
- 24 Giuseppe Marchese, *Capuana poeta della vita* (Palermo, 1964).
- 25 Roberto Bigazzi, *I colori del vero* (Pisa, 1969).
- 26 *Le roman expérimental* di Zola è un rifacimento dell'opera teorica di un medico francese, Claude Bernard. Zola intendeva mostrare la fusione tra arte e scienza e spesso non fa altro che ripetere brani dal libro di Bernard sostituendo alla parola "scienziato" quella di "romanziero."
- 27 Emile Zola, *Le roman expérimental*, Eugène Fasquelle éditeur, nouvelle édition (Paris, 1898), p. 49.
- 28 Ibid., pp. 125-26.
- 29 Ibid., p. 125.
- 30 Luigi Capuana, *Cronache letterarie* (Catania, 1899), p. 250.
- 31 Il lavoro di osservazione è, per Capuana, un compito indispensabile e serve di base per l'opera che voglia essere artisticamente valida. Egli sostiene che un tale lavoro preparatorio deve essere strettamente connesso con la realtà che circonda lo scrittore. Egli deve osservare e studiare la natura in tutti i suoi componenti anche se in un primo momento tale studio è limitato agli aspetti esterni della realtà. Secondo Capuana, uno dei metodi più efficaci per osservare ed esaminare la realtà è "l'impersonalità" con tutte le sue varie connotazioni.
- 32 Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea*, seconda serie (Catania, 1882), p. 140.
- 33 Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea*, prima serie (Milano, 1880), p. 74.
- 34 Ibid., p. 74.
- 35 Capuana, *Studi*, seconda serie, p. 124.
- 36 Lo scrittore diventa così il filtro della realtà, filtro che, come abbiamo visto, Achille Pellizzari riteneva essenziale per non rendere indifferente il lettore. Tale azione di filtrazione era però, secondo Pellizzari, contraria al concetto di "impersonalità." (Si veda nota 20.) Capuana, invece, riesce bene a fondere sistematicamente le due idee.
- 37 E' importante notare che il *vero* per Capuana è il risultato della scoperta della natura nella sua fase di sviluppo organico ("presa sul fatto," *Studi*, seconda serie, p. 106); non è il frutto di uno studio della natura nella sua fase terminale quando la creazione è già stata effettuata e il prodotto è già stato completato. In questo caso, lo scrittore si fermerebbe all'apparenza esterna della vita; non studierebbe, in altre parole, il *vero*, ma soltanto uno dei suoi componenti.
- 38 Capuana, *Studi*, prima serie, pp. 63-64. C.A. Madrignani pensa invece che questa frase denoti nell'apparato teorico di Capuana una resistenza alle nuove teorie del naturalismo, un desiderio da parte sua di continuare la partecipazione sentimentale di uno scrittore nella sua opera. Egli scrive: "... si tratta di un *realismo* dunque estraneo ... ad ogni teoria dell'oggettività" (Madrignani, p. 104).

- 39 Capuana, *Studi*, prima serie, p. 74.
- 40 Le sottolineature sono mie e non di Capuana.
- 41 Capuana, *Studi*, seconda serie, p. 280.
- 42 Ibid., pp. 122-23.
- 43 Luigi Capuana, *Gli "ismi" contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica* (Catania, 1898), pp. 76-77.
- 44 Si veda nota 15.

MILLICENT JOY MARCUS. *An Allegory of Form: Literary Self-Consciousness in the "Decameron."* Stanford French and Italian Studies XVIII. Saratoga: Anma Libri, 1979. Pp. 136.

Salvatore Battaglia, com'è noto, indicò nell'*exemplum*, in tutte le sue varie forme medievali (la parabola, la favola, il miracolo, il fatto memorabile, la sentenza, il proverbio), la premessa indispensabile della grande novellistica del Trecento (*La coscienza letteraria del medioevo*, Napoli: Liguori, 1965 e *Giovanni Boccaccio e la riforma della narrativa*, Napoli: Liguori, 1969). Non si tratta di un rapporto evolutivo, ma piuttosto del fatto che la novellistica avrebbe sviluppato uno degli aspetti caratteristici della letteratura esemplare: l'attenzione alla realtà, al fatto realmente accaduto o presunto tale, all'aneddoto, all'esperienza di vita. Ma, mentre nell'*exemplum* la realtà serve da testimonianza, da prova, di una verità applicabile a tutti gli uomini in tutti i tempi, nella novellistica la realtà perde il suo valore di segno, che punta, al di là delle apparenze mutevoli, verso un immutabile sistema di verità. L'esperienza umana si apre così a tutte le possibili interpretazioni, a una varietà di soluzioni. Essa è nella sua particolarità, difficilmente ripetibile e per questa stessa ragione di scarsa utilità didattica.

È questo il punto di partenza della Marcus nella sua analisi del *Decameron*. D'accordo con Battaglia, per quanto riguarda l'esclusione dalle novelle di un insegnamento *diretto*, quale quello che si ricava dalla letteratura esemplare o anche dalla lettura di Dante, la Marcus cerca di mostrare come Boccaccio ci proponga un insegnamento *indiretto*. Si tratta di un insegnamento letterario, o piuttosto metaletterario — come bisogna affrontare la letteratura narrativa — e di un insegnamento civile — come bisogna affrontare la vita. I critici segnalati come particolarmente importanti per aver richiamato l'attenzione sugli aspetti metaletterari del *Decameron* sono Guido Almansi, Giuseppe Mazzotta e Joy Hambuechen Potter. Quelli, invece, dai quali la Marcus dissente decisamente sono coloro che - messi fuori strada dal confronto Dante-Boccaccio - vorrebbero negare all'autore del *Decameron* qualunque proposito che non sia quello del piacevole intrattenimento, e naturalmente qualunque serio intento morale: De Sanctis, Singleton, Auerbach, ecc.

L'insegnamento letterario risulta, per esempio, dall'evidente contrasto fra l'atteggiamento della brigata di fronte alla prima novella del *Decameron* e l'atteggiamento della stessa brigata di fronte all'ultima novella. Dall'ingenuo tentativo di Panfilo all'inizio (tentativo che incontra il pieno consenso di tutta la brigata) di presentare come esempio della generosità di Dio verso gli uomini la novella di Ser Ciappelletto, il contenuto della quale smentisce chiaramente tale interpretazione, si passa al coro di

dissensi fra i membri della brigata circa l'interpretazione da dare alla novella di Griselda alla fine. La distanza che separa i due diversi modi di presentare e di accogliere le novelle, alle due estremità dell'opera, segna il progresso compiuto dalla brigata nell'imparare a "leggere" un testo letterario. Il testo letterario non è un cifrario di verità e di valori perenni, ma qualcosa che si presta ad una molteplicità d'interpretazioni. Se altri hanno visto nel *Decameron* il cammino progressivo dal peccato alla virtù, la Marcus scorge, nello svolgersi delle dieci giornate, il progressivo perfezionarsi dei membri della brigata nel loro apprendistato letterario.

Ma non è questo il solo caso in cui il testo suggerisce un insegnamento di carattere metaletterario. La Marcus ne indica molti altri. Lo smascheramento di Frate Cipolla, "gran rettorico" della mistificazione (pp. 64-78), così come la denuncia della superlativa impostura di Ciappelletto (pp. 21-26), rivelano in Boccaccio l'intenzione di coltivare nei suoi lettori una salutare sfiducia nel valore della letteratura e della parola come veicoli di verità. La novella di Gianni Lotteringhi, così come quella di Griselda (non a caso, osserva la Marcus, Dioneo nell'accingersi a raccontare la storia di Griselda, ricorda "il buon uomo, che aspettava la seguente notte di fare abbassare la coda ritta della fantasima," (X.10.1), richiamano l'attenzione sul relativismo linguistico, che distinguerebbe radicalmente Boccaccio da Dante (pp. 102-05, III). Il segno linguistico, come il teschio d'asino che serviva da segnale per l'amante di Monna Terra, è suscettibile d'innumerabili alterazioni e malintesi. Il racconto di Alatiel al padre contiene una critica implicita al procedimento narrativo seguito nella novella stessa: "Alatiel's revised narration does away with . . . serial repetitions and introduces a linear story line with a coherent beginning, middle and end" (p. 43). La preferenza per il genere comico, per il fatto stesso che le novelle tragiche sono confinate tutte in una sola giornata, porterebbe ad una predilezione per lo stile metaforico. Metafora e comicità sarebbero strettamente connesse. Ciò risulterebbe fra l'altro dalla conclusione tragica della novella di Trancredi e Ghismonda, dove dal livello metaforico si passa a quello letterale: "When the prince sends his daughter the token of her lover's excised heart, he has literalized the central metaphor of courtly love" (p. 58). Mentre la metaforicità del linguaggio sarebbe rispettata fino in fondo nella novella di Caterina e l'usignolo (V.4) e nella "mezza novella" dell'Introduzione alla quarta giornata — entrambe essenzialmente comiche. E così via.

Per quanto riguarda l'insegnamento civile (su di esso la Marcus si ferma soprattutto nell'epilogo del suo libro), esso è già evidente nella decisione dei dieci giovani di abbandonare la città infestata, di ritirarsi in campagna e di organizzare la loro vita intorno all'attività sociale del novellare. Essi si liberano così dalla pressione delle circostanze immediate. Questa lezione di autosufficienza — la vera via della consolazione nel senso boeziano — è rinforzata dai tanti esempi di spirito d'iniziativa e di vivere civile nelle novelle. La lezione servirà ai giovani, che si accingono a ritornare a Firenze, per costruire una società migliore sulle rovine della vecchia.

Si tratta, nel complesso, di un libro per molti versi suggestivo, anche se rischia di riuscire poco persuasivo per il procedimento analogico, brillante ma poco controllato, dell'argomentazione, che permette troppo facilmente di fare del *Decameron* un'opera attentamente, minutamente programmata. Il libro comprende, oltre l'introduzione e un epilogo, sei capitoli nei quali vengono studiate le novelle di Ciappelletto (cap. i), di Andreuccio,

Beritola e Alatiel (cap. ii), di Tancredi e Ghismonda (cap. iii), di Frate Cipolla (cap. iv), di Calandrino e l'elitropia (cap. v), e di Griselda (cap. vi). Un'ampia bibliografia di studi su Boccaccio e su questioni di teoria letteraria completa il volume.

PAMELA D. STEWART

McGill University

DANTE DELLA TERZA. *Forma e memoria: Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*. Roma: Bulzoni Editore, 1979. Pp.331.

La chiave per la lettura del libro ci è opportunamente offerta nelle pagine introduttive, dove è privilegiato il ruolo della memoria (in modo preponderante rispetto all'altro concetto fondamentale del libro, la forma) e le varie articolazioni che essa può assumere come criterio direttivo di disparate opere di critica letteraria. Anzi, fin già da questa iniziale carrellata di titoli e di autori, si rivela in tutta la sua agguerrita compattezza il versante più "tecnico" della cultura dell'autore e si palesano gli intenti che hanno presieduto alla scelta dei saggi che formano, con opportune ma pur minime modifiche rispetto alla loro veste originaria, il testo dell'opera.

Per chi ha seguito le lezioni di Dante Della Terza ogni discorso sul ruolo della memoria può apparire superfluo, data la proverbiale capacità del maestro a richiamare in causa, con implacabile precisione, testi noti e meno noti del repertorio letterario italiano. Qui nel libro tuttavia la funzione della memoria è duplice, perché da un lato essa ci fornisce tutta la serie dei rapporti che legano i vari temi ed autori tra di loro, mentre dall'altro (meno esplicitamente), ci chiarisce il movente dell'indagine dell'autore, indagine che rimane fondamentalmente unitaria pur nella varietà degli argomenti trattati.

In effetti, se si eccettuano alcuni nomi meno noti nel capitolo dedicato alle autobiografie napoletane (Francesco D'Andrea, Antonio Genovesi, ecc.), il libro nel suo insieme punta soprattutto sui grandi della letteratura italiana (Dante, Petrarca, Machiavelli, Tasso, Boccaccio attraverso La Fontaine, Vico), avvicinati e relati tra di loro attraverso una delicata e complessa trama di influssi e di suggestioni testuali, che lo studioso harvardiano evidenzia con ampi giri d'indagine attorno alle aree più dibattute (ma non per questo meglio collegate) della letteratura italiana.

L'enorme materiale bibliografico così chiamato in causa è per lo più relegato opportunamente in calce agli articoli, dove si può reperire un ricchissimo corredo di suggestioni per ulteriori indagini, mentre il discorso viene quasi sempre decantato e destinato a dirimere i nodi delle questioni via via discusse. Il lessico stesso dello studioso, contenuto all'interno di una agile prosa espositiva, tende spesso ad imprestiti dalle discipline scientifiche (*referenziale*, *depotenziamento*, *esponenzialità*, *diffrazione*, ecc.) ottenendo così incisività e concisione inconsuete.

I tre articoli di apertura, dedicati a Dante, si differenziano nettamente per intenti e metodologia, ma convergono nel mettere a fuoco importanti aspetti della più recente esegesi e metodologia critica dantesche. Dalle preziose indicazioni ed indagini sui testi di Andrea Cappellano (p. 53), di San Tommaso (p. 58), di Guglielmo di San Teoderico (p. 69), di Brunetto Latini (p. 21 e segg.), alla dottissima, serrata analisi dei contributi danteschi nell'apposito capitolo (riassunti nei loro ultimi termini critici come Curtius, Vossler, Bardi, Parodi, Pernicone, Rand, Schiaffini, Spitzer, Contini, De Robertis, Singleton, Wilkins, etc.), appare chiaro come il tratto saliente del lavoro di Della Terza sia, da un lato, la schematicità, l'utile semplificazione delle sue indagini a risultati utili per l'insegnamento (magistrale, in questo senso, la riduzione a semplici schemi, che nulla tralasciano della complessità e profondità originarie, di opere di difficilissimo accesso), dall'altro il continuo e vigilante distanziamento anche dalle dottrine critiche più invalse. Lo studioso harvardiano appare attraverso tutto questo suo libro come un fine cultore della distinzione, soprattutto là dove una tale arma gli pare indispensabile per risolvere aporie critiche che potrebbero allettare i giovani discenti in zone prive di sbocco: "Basterà per ora, nel segnalare al lettore più giovane le possibilità infinite offerte dalla poesia di Dante, incoraggiarlo sulla strada delle scoperte sensate ed attendibili, una strada ancora aperta malgrado secoli di esegesi e gli sforzi sempre rinnovati di chiuderla per sempre" (p. 92).

Se questo giustificato amore per l'informata distinzione è quello che gli permette di prendere le sue distanze dalla nota tesi del Ridolfi sulla data di composizione della *Mandragola*, indubbiamente i migliori capitoli del libro ci vengono offerti proprio nel centro dell'opera, e sono i tre saggi dedicati al Tasso. Già nella prefazione l'accenno al Tasso occupa ben più spazio che quello concesso agli altri autori studiati nel libro, ma qui, di fronte al poeta della *Gerusalemme*, visto in rapporto rispettivamente a Dante e al Petrarca, l'assunto stesso dell'intera opera del Della Terza — la memoria come stimolo e filo conduttore — sembra trovare il suo migliore terreno. Dal Tasso teorico dei *Discorsi*, al Tasso poeta della *Liberata* e della *Conquistata*, ci si avvede come gli annosi problemi della originalità o meno del poeta sorrentino, della sua decadente musa nella *Conquistata*, vengono qui convincentemente spiegati con meditata, ma anche più scorrevole vena, forse proprio perché questo autore, meglio di ogni altro, risponde ad alcuni quesiti fondamentali della ricerca di Della Terza, quali ad esempio i concetti di conservazione o emulazione competitiva dei modelli (già magistralmente definiti nel capitolo dedicato al Bembo, che porta ad un rovesciamento del valore, tradizionalmente negativo, attribuito al concetto di *imitatio*, p. 139), o il difficile rapporto tra realtà e metarealtà nell'universo poetico (p. 154).

La scrittura dello studioso si fa ancora più distesa nel capitolo dedicato alle autobiografie di vari scrittori napoletani tra il Seicento e l'Ottocento, dove trova luogo l'aneddoto e meglio si respira lo stile vero di Della Terza, non solo studioso, ma anche e soprattutto affabile docente. Pur privilegiando la figura di Vico, come fulcro e modello di una problematica tipica della cultura italiana, innovante ed isolata nei suoi migliori esponenti, lo studioso non manca di colpire nel segno quando accomuna questi scritti autobiografici sotto il segno della cultura, del *leitmotiv* cioè che le genera e le regge: "Siccome i fatti appaiono organizzati da un insieme che li comprende e li giustifica, gli incontri con la letteratura che hanno appunto

valore fattuale fungono da pietre miliari poste a scandire le fasi diverse della vita che è oggetto della narrazione e come tali vanno valutati" (p. 273).

Se insistito è l'interessamento di Della Terza per il grande Vico, la posizione del solitario pensatore napoletano riceve una ulteriore messa a punto nel capitolo conclusivo del libro, dedicato ad Auerbach studioso di Vico. La lodevole confidenza dello studioso harvardiano con la lingua e la tradizione di studi tedesche ci permette di capire il metodo di lavoro di Della Terza, legato in questo ad una vecchia, buona tradizione risalente a Luigi Russo, ed altri valenti studiosi della passata generazione, che consisteva nel creare il saggio dall'analisi del testo. Della Terza ha studiato a lungo sia Vico che Auerbach, e utilizzando il filosofo napoletano come punto fermo della sua indagine, segnala almeno due possibili errori dell'interpretazione di Auerbach (p. 312 e p. 318), dei quali si serve per delle utili precisazioni sull'ubicazione del pensiero vichiano tra Barocco ed Illuminismo.

Caratteristica unica, a mio avviso, di questo libro, è la sua perfetta disponibilità ai più disparati livelli; mentre da un lato le ordinate, ricche note testuali ne fanno un utile manuale di aggiornamento, le sue indagini sulle varie metodologie critiche, che non scadono mai al livello di un *Forschungsbericht*, si collocano tra le più chiare distinzioni che siano state tracciate intorno ai fondamentali problemi della letteratura italiana sull'arco dei suoi sette secoli. Testo tanto utile allo studente quanto allo studioso che intraprenda ulteriori indagini, esso rivela la sua voluta astensione da facili disegni storici, tanto allettanti quanto avulsi dalla pagina letteraria, per cui il pregio principale del libro risiede proprio nel suo costante contatto con le opere e con le teorie critiche che da esse emanano, entrambe viste attraverso la probante, ma non facile accezione della memoria, attraverso la rivelante prospettiva dell'autore nell'autore, del critico attraverso il critico.

SERGIO GILARDINO

McGill University

B. TOSCANI, ed. *Le laude dei Bianchi contenute nel Codice Vaticano Chigiano L.VII.266*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1979. Pp. 214.

Until a very few years ago, even a discerning Italianist might have been forgiven for believing that Don Giuseppe De Luca was destined for fame, if at all, only for his role as intermediary between Palmiro Togliatti and John XXIII. His impassioned and often abrasive pleas for a wider understanding of literature, whose principal obstacle he detected in an excessive adhesion to a nationalistic canon which did not allow for the possibility of too close a connection between the best in Italian literature

and the Church, seemed destined to fall on deaf ears (see, e.g., his, *Introduzione alla storia della pietà*, Roma, 1962, p. 116).

Don De Luca lead a fascinating life, intellectually and otherwise, a life which found its unity and purpose in the service and love of history and literature [a loving but fair biography of this 'Roman' priest from Lucania is Romana Guarnieri's, *Don Giuseppe De Luca tra cronaca e storia* (1898-1962), Bologna, 1974]. This love, together with De Luca's abrasive originality, found its most telling expression and its program in the 'uncommon' name which he chose for the most important series he edited, a name he then gave to the publishing house he founded: 'Storia e Letteratura' (an interesting appreciation of all these elements was offered in an obituary by the noted Marxist historian, Delio Cantimori, in *Studi Medievali*, ser. 3, 5, 1964, 402-8). De Luca, in the course of the numerous reflections he devoted to Italian literature and its history, always found most mystifying the fact that Italians were almost the last to refuse to recognize the radical importance of the phenomenon of piety in literature; Italy was virtually the only country in which it was possible to debate whether religious poetry were poetry or not and yet remain a respectable scholar.

The opinion which sees religious literature only as material for linguistic history is still strong in Italy; medieval sermon collections and works of poetry are still apt to be published without much consideration for the context in which they were born and the type of life they meant to praise or condemn. Timid new departures, however, are being made; even historians of literature and editors of literary texts begin to realize that such an artificial and dogmatic approach is less than useful and possibly mistaken. With some embarrassment, the connection between literature and piety begins to be examined even in otherwise respectable circles. Not surprisingly, the study of the *lauda* has been one of the principal areas in which these new advances have begun to be made.

The *lauda*, even until very recent times, had found but few students. It is notable that the most comprehensive treatments of this genre were to be found in histories of dramatic forms, first in D'Ancona's history of the theatre (*Origini del teatro italiano*, 2d ed., Torino, 1891, vol. 1, pp. 106-83) and then in De Bartholomeis's analysis of the beginnings of dramatic poetry (*Origini della poesia drammatica in Italia*, 2d ed., Torino, 1952, pp. 193-308, and *passim*). Without wishing to diminish the value of both these pioneering works, it must be conceded that, although they present much information about the material beginnings of the *lauda*, they show little sensitivity to the spiritual context in which it was composed and sung. D'Ancona was happy to see in it an emanation of the popular spirit in the face of the insufficiencies of the clergy. While De Bartholomeis did not show the same polemical spirit, his principal interest remained the dramatic elements of the *lauda* and its role in the development of theatre; no attention was paid to the wider and more vital questions of the piety, spirituality or theology of these poems. Confraternities, when they were discussed, caught the interest of these authors only as mildly interesting expressions of popular social life and never as emanations of the people's piety. Such being the state of scholarship, it is not surprising that De Luca, while professing prophetic views on the aspects of such literature which ought to attract attention, had some ironic comments to make about past efforts (see, *Introduzione* . . ., p. 12).

Evidence of the changes which have taken place in this area in more

recent times is offered by an exemplary anthology of *laude* from the Duecento published some years ago by G. Varanini (*Laude Dugentesche*, Padova, 1972). While that work was still wary of treading the 'improper' ground of piety itself, an admirable effort was made to place the compositions in question in a more thoroughly detailed historical context. A description, however concise, not just of the role of confraternities in the composition of the *laude* but also of their organization, ideals and purposes was included. A similarly sensitive work is now offered us by B. Toscani in his edition of some of the *laude* of the Bianchi.

The movement of the Bianchi, as Toscani mercifully informs us (pp. 9-27), was one of those mass devotional outpourings which periodically manifested themselves in medieval Europe and which left behind them devotional practices which have remained the staple of popular religion even until the present day. This penitential movement of flagellants appeared suddenly in Liguria in 1399, proclaiming dramatically and anew the necessity for conversion. In July 1399, 5,000 Bianchi arrived in Genova, dressed in white (hence the name) and ready to process through the city; they were joined in their exercises of piety by the archbishop and many notables. Thenceforth, they spread like wildfire throughout Italy. At Florence, 50,000 joined the movement; chroniclers report that more than 150,000 Bianchi met in Prato on September 8, 1399, to celebrate the feast of Our Lady and 250,000 were in Rome, among whom 20,000 had come from Germany.

The movement was clearly impressive in its dimensions and must have created quite a stir in much of Italy. One of their principal forms of devotion was the singing of the *Stabat Mater*, their 'official' hymn, and of *laude*, some of which are edited by Toscani. Although the title of this book may give the impression that all the *laude* contained in it have been edited only on the basis of the MS. Chigi L.VV.266, such is not the case.

The *codex* in question was written by Filippo di Lorenzo Benci, a Florentine, between 1448 and 1464. Filippo, a composer of *laude* himself, was also an avid collector of them and this *codex* includes not only the sixteen *laude* edited here by Toscani but also 662 others of them, of which twenty-two more may also be connected with the Bianchi (a promise to edit these also is made at p. 37), and some Latin hymns and orations. Filippo's collection is the only known witness for nine of the *laude* edited by Toscani; for the rest, the other witnesses have been collated against the *codex* by the editor and stemmata are provided to describe their supposed relationship. The philological part of this work should satisfy the most exacting palates. A glossary is included (pp. 183-90) and an index of first-lines of all the compositions collected in the *codex* (pp. 191-213).

As has been indicated, Toscani manages the achievement of satisfying not only the usual run of historians of literature but also those with wider interests. He does this by indicating, in the first place, that his edition is intended as a response to the invitation of G.M. Monti, one of the pioneer historians of Italian confraternities, to study the movement of the Bianchi and their sources (cf. p. 7, where Toscani acknowledges that the invitation, while producing fruits in historical works, had not found a similar reception in literary fields). Aside from the essay at a short history of the Bianchi already alluded to, Toscani also attempts a short review of the historiography on the subject (pp. 25-7). What is even more unusual in a work of this sort, and the more appreciated for it, is the editor's attempt to

examine the devotional-theological themes which form the substance of the *laude* (pp. 40-1), nor does he neglect mention of those of the Bianchi's devotional practices which survived them and have remained popular in places until the modern day (p. 47).

It would be too easy to be hypercritical and find fault with these attempts at crossing inter-disciplinary boundaries, to point out the clearly amateurish character of the historiographical part of Toscani's undertaking, the schematic nature of the summaries of previous historiography, the failure to place satisfactorily the movement of the Bianchi within the context of the history of medieval spirituality and of the popular religion of the times generally. To do so, however, would be only to point out the obvious fact that the formation of Italianists is still sorely lacking, that the necessity for inter-disciplinary studies and approaches has not only not yet lead to changes in the curriculum of Italian Departments but that such changes are not even seen as desirable in many quarters. Thus, it seems best here to praise Toscani's perception of this necessity and his attempt to take the larger view. The fact that he is clearly self-taught in all that which concerns the wider context of the *laude*, despite all the limitations which it implies, redounds to his merit. It is to be hoped that an even worthier attempt will be made in the edition of the rest of the *laude* of the Bianchi to meet the exacting ideals expressed so well by Don Giuseppe De Luca.

GIULIO SILANO

Centre for Medieval Studies
University of Toronto

GIUSEPPE BISACCIA. *La "Repubblica Fiorentina" di Donato Giannotti*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1978. Pp. 217

I recall, vividly, an event of many years ago when, as a young scholar, I became much interested in late 15th-century Florentine history. Before beginning research, I decided it would be well to consult the two experts in the field. The question I asked was: Do you believe that the Medici created an aristocracy and courtly society? One replied, yes; the other, no. At that moment my decision to go back to the age of Dante became firm. It struck me that the key problem in late 15th- and early 16th-century Florentine history had to do with the character of the aristocracy. Did the Medici, with good will of forethought, seek to elevate the status of the so-called Florentine "grandi" in order to secure their position? In 1955 Rudolf von Albertini published his remarkable study *Das florentinische Staatsbewusstsein im Obergang von der Republik zum Prinzipat* in which prospects for deeper social insights into the changing character of the *grandi* were much enhanced. Unfortunately, neither his insights nor his valuable documents, published as an appendix, have attracted sufficient attention. Politics, constitutional history and political thought have been

major preoccupations of our generation of scholars. Studies on Guicciardini, Machiavelli, and Giannotti abound, and sometimes add little to what is well known. The present volume is a case in point, but I will return to that momentarily. The Machiavelli industry is a most dispiriting enterprise principally because many students of Machiavelli have failed to formulate any serious view of the problems and possibilities confronting his society. Indeed, the key issue with each of these thinkers was the atomization of community (real or imagined). The desire to retain some of the social benefits of individualism, while at the same time perpetuating necessary forms of collective life, was at the center of political debate. Each of these writers took up the question first raised by the Florentine humanist and chancellor Leonardo Bruni Aretino: How can human nature — fragile and selfish — be creatively involved in a world of deeper and more extensive social concerns? The problem of civil education and the elevation of the public world over private interests was at the heart of humanistic discourse. However, by the mid-15th century, intellectual perplexities multiplied as doubts mounted concerning the prospects for community. Luminaries such as the humanist chancellor Poggio Bracciolini made a most pessimistic assessment of the nature and durability of civic ties. In the following generation, of course, one observes two radical diagnoses: Machiavelli's judgments concerning political atomization, and Savonarola's plan for a religiously based republican politics. No longer was it possible to regard the shortcomings of society as mere manifestations of the failure of rhetoric or even corruption of the law. The difficulties stemmed from the decline of communal institutions and guild system of representation. The Medici, by pouring a substantial part of their personal fortune into the *camera*, had been able to stanch the hemorrhaging of the treasury. Their foreign policy and reputation had sustained the credit of the Republic. The events of the 1490s proved that these were indeed ephemeral remedies.

One must not, however, fix these crises on the peg of foreign policy or even taxation. Evidence of a very general nature exists for all of Italy suggesting that the problems of society were rooted in transformations of upper-class attitudes. In Florence we observe a decline in partable inheritance and a general shift toward limiting risk and liability. Put more succinctly, there was something of an aristocratic reaction: citizens were much less confident about the future and demonstrated this in family and business decisions. In the generation after 1470 we observe that the individual was under much greater familial constraint. Perhaps some of this can be explained through an appreciation of demographic changes: increased family size and aggregate population were results of the end of plague in the 1470s.

The present monograph takes for its subject Donato Giannotti's *Repubblica fiorentina*. Born in that fateful year 1492, of a "good" Florentine family, rather like that of Machiavelli's, Donato received an excellent education and traveled in the best intellectual circles. His political ideas resulted from that explosive combination of humanistic education and political revolutions. He was to suffer exile and have much time to reflect upon his republican sympathies. The harsh realities of the present were set against his ruminations about the experience of the ancients. His travels caused him to understand the Venetian experience; he was to try, like many of his fellow exiles, to appropriate from the history of Venice

that which might prove valuable in serving the ideals of a moderate republicanism. The author of the present volume sees his task as one of paraphrasing Donato's leading ideas and offering a glossary of terms. Given the progress made in literary studies in recent years, such a pedestrian approach seems but a regression. Having done the work of paraphrase it would have been worthwhile to then commence the task of analysis. No single text is richer in social vocabulary than the *Repubblica* of Giannotti. Few writers displayed greater feeling for the legitimate claims of those in quest of honor, while at the same time recognizing the value of justice. Out of this appreciation emerged an historical vision of a mixed constitution informed by Giannotti's moderate republicanism. His was not a speculative intelligence capable of exploring fundamental problems of politics; his talents lay in proposing republican solutions based on historical reflection. Always he would be preoccupied with the question of the relationship between *il popolo* and *i grandi*, and how a moderate regime could be securely anchored.

MARVIN B. BECKER

The University of Michigan
Ann Arbor, Michigan

AA.VV. *La fantascienza e la critica*. A cura di Luigi Russo. Milano: Feltrinelli, 1979. Pp.262.

In questo volume, introdotto e curato da Luigi Russo, che ha già al suo attivo un libro sullo stesso argomento *Vent'anni di fantascienza in Italia*, sono raccolte 26 testimonianze di altrettanti studiosi d'ogni parte del mondo, testi che sono emersi dal convegno di Palermo, tenutosi nell'ottobre 1978, e al quale hanno aderito studiosi di varie discipline, ma che tutti hanno tentato di guardare al fenomeno della fantascienza nell'epoca moderna. Ne è nato così questo volume, di indiscussa validità, che mette a confronto i vari giudizi e le varie tendenze atte a dare un quadro esatto del fenomeno ormai uscito da una ristretta cerchia di appassionati e imposto anche in forma massiccia da spettacoli popolari, da riviste e da pubblicazioni d'ogni ordine e grado.

Vi si trovano qui raccolti giudizi storici, appunti teorici, approcci interdisciplinari, insieme a un diagramma di storia e critica che mette a fuoco la problematicità di un genere, come quello fantascientifico, di interesse internazionale. In ultima analisi si dibatte il problema di fondo se la fantascienza sia una scienza unita a fantasia, il che pone problemi di ordine letterario ma anche di procedura scientifica, o se la *fiction* sia solo un modo piegato alla narrativa che ha catturato nella propria area di scandaglio le suggestioni scientifiche: a questi e ad altri ben più complessi problemi il volume curato da Russo risponde con diverse visioni. C'è Dorflès che prospetta "l'impossibile nel verosimile," vale a dire mette l'accento sulla problematicità del dire, del linguaggio nel rapporto diretto con l'immaginazione; c'è Zgorzelsky che vede la SF come una propaggine di un "fantastico" moderno e dunque una variazione del tema che non inficia il corpo vero del "genere"; c'è Bernardini che mette in relazione e

con grande efficacia la "scienza" e la "fantascienza" e c'è infine — tra tanti altri autori — Danilo Mainardi che pone l'equazione "fantascienza e etologia" come problema inquietante della narrativa fantascientifica nel rapporto con una speciale scienza, appunto l'etologia.

Alla parte storica — che mette in rilievo gli agganci delle varie manifestazioni della SF con la letteratura d'ogni paese — segue poi la parte più propriamente critica, ma che si può sintetizzare con quanto afferma Russo nella sua dotta introduzione: "La fantascienza è universo ricchissimo ed affascinante di esperienze culturali" e come tale va studiato, perché è "fonte molto fervida di meditazioni."

GIANCARLO PANDINI

Università Di Cremona

REMO CESERANI E LIDIA DE FEDERICIS. *Il materiale e l'immaginario*. 4 Voll. Torino: Loescher, 1979.

Questi volumi offrono, secondo gli autori, una risposta pratica a tutti quelli — dai crociani ai marxisti, fino ai più accaniti formalisti che hanno ritenuto che la storia letteraria non si potesse fare senza tradire o la storia o la letteratura. Ceserani e De Federicis propongono, come soluzione a questa *impasse*, lo studio della produzione letteraria come luogo di spiegamento dell'immaginazione individuale e collettiva nel suo rapporto col reale: di qui il titolo dell'opera, *Il materiale e l'immaginario*.

Gli autori riconoscono il loro debito ai nuovi concetti allargati di storia e di letteratura — la storia anche come storia delle istituzioni, dei fenomeni culturali e così via, la letteratura anche come scrittura in generale — e anche alle teorie del sociologo della letteratura, il belga Lucien Goldmann. Goldmann è noto soprattutto per aver tentato di superare, sempre all'interno dei confini del marxismo, il concetto meccanicistico dell'arte come rispecchiamento. La soluzione da lui proposta — "il rapporto fra letteratura e società non è di identità di contenuti ma di omologie di forme" — permette, secondo Ceserani e De Federicis, di conciliare storicità e carattere specifico dell'arte, testo e contesto, senza privilegiare né l'uno né l'altro.

Infatti, secondo Goldmann, il nucleo del rapporto fra le basi materiali di una società e la produzione letteraria sta nelle *forme* letterarie, nelle "peculiari strutture retorico-linguistiche" che la coscienza letteraria di ogni epoca si dà. Tali strutture — "i modi dell'espressione letteraria, il sistema dei generi, i generi dominanti che si sono di volta in volta imposti" — costituiscono la risposta elaborata dall'immaginazione collettiva ai problemi e alle pressioni della vita riscontrabili in quel periodo. Per esempio — e qui citiamo dal secondo volume, dedicato allo studio del mondo feudale — "nelle pastorelle le convenzioni della rappresentazione letteraria occultano la violenza dei rapporti di classe"; oppure, "il fiabesco offre una possibilità magica di superare le rigide divisioni sociali del mondo feudale."

Sono quindi le forme assunte via via dalle opere letterarie a costituire la spia delle tendenze di un'epoca, ed a racchiudere perciò il carattere storico della letteratura. Infatti il volume di Ceserani e De Federicis potrebbe benissimo chiamarsi, senza far torto a nessuno, *Storia della coscienza letteraria come riflesso della storia sociale*.

Va da sé che questi volumi non presentano affatto l'aspetto tradizionale delle storie letterarie: niente più storia costituita dall'allinearsi diacronico degli scrittori maggiori o, in qualche caso, delle correnti. In questi volumi, ordinati per periodi storici dall'epoca feudale fino ad oggi, si parte dai dati materiali per risalire agli scritti.

"Area cronologica e territoriale" e "Le basi materiali" sono i titoli delle prime due sezioni di ogni volume, che trattano dell'organizzazione sociale e politica dell'epoca in questione. Indi si passa per "Luoghi e soggetti di produzione della cultura, modi e strumenti della sua diffusione," per arrivare infine a "Rappresentazione del mondo, coscienza sociale, modelli di comportamento."

Questa impostazione fa sì che gli scrittori siano trattati non più unitariamente ma per frammenti, chiamati in causa via via che un brano ed un altro possa servire ad illustrare una caratteristica saliente dell'epoca in questione. Per esempio, sempre nel volume sulla cultura della società feudale, troviamo brani tratti da Chrétien de Troyes e da Dante (l'episodio di Francesca) per documentare "La lettura dei romanzi"; una canzone di Bertrand de Born e un brano della *Chanson de Roland* a testimonianza di "La guerra come valore"; diversi pezzi anonimi, e uno ciascuno di Chrétien de Troyes, Marcabru e Andrea Capellano, per illustrare il tema "cavaliere contro contadini."

Ma le divisioni tradizionali fra autori maggiori e autori minori non sono le sole a cadere nell'impostazione di questi volumi: sono abolite anche, a riprova sia dell'indirizzo interdisciplinare dell'opera sia del concetto allargato di letteratura su cui essa riposa, le distinzioni fra gli autori e le opere da una parte e i critici, gli storici, i sociologi dall'altra. Chrétien de Troyes siede accanto all'odierno critico sovietico Mikhail Bachtin nella sezione su "La rappresentazione della storia e della cronaca nella letteratura"; altrove sono avvicinati, per citarne solo alcuni, C.S. Lewis e Andrea Capellano, Erich Auerbach e Bernardo di Clairvaux. E il "materiale informativo" di cui sono corredati i "testi" spiegano all'allievo, non solo chi sono Andrea e Chrétien de Troyes, ma anche chi sono Auerbach, Bachtin, etc.

L'utilità e soprattutto l'interesse rappresentati da un'opera di questo genere, a prescindere dalla sua sufficienza teorica o meno, in quanto superamento dell'impasse arte/storia, sono ovvi. Altrettanto ovvi però sono alcuni degli inconvenienti pedagogici, almeno per quanto riguarda lo studente straniero. Nella maggior parte dei casi egli è sfornito delle nozioni di base che rendono il discorso "alternativo" significativo in quanto tale. Ciò non toglie però del tutto la possibilità di farlo, visto che — per citare l'introduzione degli autori — "il libro presenta vari livelli di lettura, e quindi di difficoltà, sia nelle interpretazioni dei dati storici e dei testi, sia negli esercizi e nelle proposte di lettura e ricerca che seguono ai testi: si va da enunciazioni, commenti ed esercizi che si propongono l'obiettivo minimale, ma indispensabile della comprensione del testo ad analisi più approfondite, che propongono vari punti di vista critici e l'applicazione di vari metodi di lettura."

Va aggiunto che i volumi che trattano epoche in cui certe opere hanno primeggiato notevolmente su altre, sono corredati da una quinta sezione, intitolata "Due libri" (nel caso de *La cultura della società feudale*, *La Canzone di Rolando e Ivano o il cavaliere del Leone*) o "Tre libri" (in *La società urbana*, la *Commedia*, il *Decameron*, il *Canzoniere*). Queste sezioni offrono, sia pure in modo più vivace, le solite informazioni: esigenze pratiche, o nostalgia irrimovibile dei vecchi manuali?

LUCIENNE KROHA

Dawson College



Editor: Anthony S. Mollica

Literary, linguistic and pedagogical articles, book reviews, current advertisements and other material of interest to teachers of French, German, Italian, Polish, Russian, Spanish, Ukrainian, and English as second language, at all levels of instruction.

Subscription rates:

Regular	\$20.00	Overseas	\$25.00
Students	\$15.00	Sustaining	\$30.00
Institutions	\$25.00	Patrons	\$100.00

(U.S.A., same rates in U.S. Currency)

Canada's Voice in Language Teaching and Learning

Founded in 1944 by Dr. George A. Klinck.

Published regularly in October, January, March and May. Occasionally, a special supplementary issue is also published.

Cheques or money orders payable to *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes* should be sent to — Business Manager, CMLR/RCLV, 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Sample copy of the journal will be sent on request.



Enclosed please find my cheque or money order for \$_____ for a one-year subscription to *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes* (CMLR/RCLV), 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Please begin my subscription with the October ☐, January ☐, March ☐, May ☐ issue.

please print

Name: _____

Address: _____

City: _____ Prov. / State: _____

Postal/Zip Code: _____

Signature _____

Date: _____

Please return this portion with your payment. Thank you

CLASSIC ITALIAN

FROM THE FOUNDEDERS

THE CLASSIC ITALIAN
FROM THE FOUNDEDERS

THE CLASSIC ITALIAN
FROM THE FOUNDEDERS

THE CLASSIC ITALIAN
FROM THE FOUNDEDERS

THE CLASSIC ITALIAN
FROM THE FOUNDEDERS

THE CLASSIC ITALIAN
FROM THE FOUNDEDERS

THE CLASSIC ITALIAN
FROM THE FOUNDEDERS

There's a reason why Speroni and Golino's *Basic Italian* is still the most widely-used text on the market: It works! Now, in response to

users' comments and reviews, *Basic Italian* has undergone a dramatic revision to meet the challenge of the '80's.

BASIC ITALIAN

Fifth Edition

Charles Speroni

University of California, Los Angeles

Carlo L. Golino

*formerly of the
University of Massachusetts, Boston*

- All new dialogues
- Revised and resequenced grammar sections
- All new exercises

- 32 (rather than the previous 36) restructured chapters
- Up-to-date cultural information
- All new illustration program



Holt, Rinehart and Winston of Canada, Limited,
55 Horner Avenue, Toronto, Ontario. M8Z 4X6

